VENEZIA ARTI

e-ISSN 2385-2720

Edizioni Ca'Foscari

Nuova serie 3

Vol. 30 – Dicembre 2021

Venezia Arti e-ISSN 2385-2720
Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Sommario

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/2021/1/
DOI http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2021/07

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Editoriale

Silvia Burini e Giovanni Maria Fara

Questo terzo numero della nuova serie di *Venezia Arti* riunisce alcuni contributi, scalati cronologicamente dal XVI secolo ai giorni nostri, intorno al tema vasto, e fondante per l'arte di qualsiasi epoca, del rapporto tra originale e copia.

Per quanto riguarda l'età moderna, sono stati indagati specifici argomenti legati alla letteratura artistica, al dibattito storiografico sull'esercizio della copia e la sua utilità, al collezionismo, alla replica di capolavori di grandi maestri del Cinquecento veneziano (e non solo), attraverso un'analisi stringente che ha naturalmente coinvolto, in un'endiadi inscindibile, originali e copie più o meno coeve.

Inaugura pertanto la sezione un importante contributo di Elena Fumagalli, in cui si esamina la nota *Lettera* indirizzata da Filippo Baldinucci al marchese Vincenzo Capponi, Luogotenente dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, pubblicata a Roma per Nicol'Angelo Tinassi nel 1681; un testo rilevante della storiografia artistica che, oltre ad essere analizzato nel suo insieme, viene specificamente interrogato in relazione al significato del rapporto fra originale e copia. Tenendo adeguatamente conto della posizione privilegiata di Baldinucci nell'ambiente artistico fiorentino-romano della seconda metà del Seicento, il contributo considera la *Lettera* facendo anche specifico riferimento alla ricca corrispondenza intercorsa tra la corte medicea e i suoi agenti operosi a Venezia, al fine di riconsiderare criticamente il rapporto tra letteratura artistica relativa alle copie ed esperienza pratica delle persone che erano incaricate di trovare dipinti per collezionisti esigenti come il principe Leopoldo de' Medici.

Il secondo contributo, di Ilenia Pittui, si sofferma invece su un nucleo significativo di ritratti di sultani ottomani, citati negli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* dello storico Paolo Giovio (Firenze, 1551), e presenti nella sua fondamentale collezione radunata a Como. Questo nucleo di ritratti è in questa sede indagato alla luce delle repliche che ne furono poi realizzate, a partire da quelle assai note eseguite da Cristofano dell'Altissimo per Cosimo de' Medici, oggi conservate alle Gallerie degli Uffizi. Inoltre, sono considerati gli echi che tali ritratti raccolti da Giovio potrebbero aver conosciuto nei territori ottomani, arricchendo in tal modo la nostra prospettiva di studio su un aspetto così particolare di questa fondamentale collezione.

Segue il contributo di Alessandro Rossi, il quale, studiando il celebre *Diana e Callisto* dipinto da Tiziano fra il 1556 e il 1559, la versione di bottega conservata a Vienna e la copia seicentesca di Rubens, si sofferma su dettagli marginali che assumono uno speciale valore iconografico e comunicativo, finora non considerato negli studi.

Chiude la sezione dedicata all'età moderna un contributo di Chiara Bombardini, che contiene nuove proposte riguardo alla commissione, da parte del nobile erudito Pietro Gradenigo, della copia dipinta da Giovanni Antonio Guardi, conservata al Museo Correr, del celebre telero della *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon, già nella Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

La sezione contemporanea tiene sullo sfondo un quesito allo stesso tempo decisivo e insidioso, quello che verifica se il concetto di autenticità sia tuttora valido e quindi dotato di valore. Infatti, se l'oggetto artistico non è più classificabile all'interno di un canone che ne fissi distintamente la fisionomia (un dipinto, una scultura, un'incisione), se esso nasce dal lavoro di chi non è più un 'autore' ma piuttosto il terminale di una collaborazione interdisciplinare e multilinguistica dove la pluralità degli apporti diventa il vero punto di forza, se per di più questo oggetto è pensato proprio per poter essere replicato, è evidente che risulta indispensabile ripensare dalle fondamenta una teoria dell'autenticità. In un suo memorabile libro (*La cultura e l'esplosione.*

Prevedibilità e imprevedibilità. Milano: Feltrinelli, 1993), il fondatore della semiotica della cultura, Jurij M. Lotman, ha scritto che «il testo artistico non ha un'unica soluzione», e che «l'opera d'arte può essere usata un infinito numero di volte».

Anche per queste ragioni la sezione spazia, con contributi in lingua inglese e italiana, su ambiti molto diversi: Grischka Petri, con il suo «Recreated Subjects, Reconstructed Copies: Considerations on the Photographic Process», considera la dicotomia tra originali e copie nel contesto specifico delle fotografie di oggetti che ricreano un'opera d'arte esistente o più in generale di quelle che vengono considerate fotografie documentarie. Gli esempi spaziano dalla metà del XIX secolo alle pratiche contemporanee, dalle immagini stereoscopiche ai *tableaux vivants* alle riproduzioni più recenti. Camilla Balbi affronta invece una questione teorica con il saggio «Fake or Fortune? Alexander Dorner and the Weimar Reproductions Debate», che riattualizza il dibattito tra storici dell'arte e direttori di musei che si era dipanato sulla rivista *Der Kreis*. Si tratta del cosiddetto *Hamburger Faksimile-Streit*, un momento cruciale nel confronto sviluppatosi in Germania a cavallo tra il terzo e quarto decennio sulle categorie di copia e originale. Raffrontando tra esse le tesi dei protagonisti, l'articolo di Balbi si concentra sulla posizione di una figura leggendaria e per molti versi anticipatrice come quella di Alexander Dorner – il direttore del Museo di Hannover, l'unico a sostenere la non superiorità degli originali sulle copie nei musei d'arte – e sul rapporto di questi con le successive teorie di Walter Benjamin.

Il terzo contributo, a firma di Marta Previti («Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta»), propone una riflessione sulla diffusione dei multipli nella produzione artistica degli anni Sessanta. Attraverso l'analisi dei documenti d'archivio – spesso inediti – vengono individuati i passaggi cruciali di alcuni artisti italiani che hanno contribuito alla ricerca collettiva nell'arte cinetica e nella percezione visiva e che, combinando arte, design industriale e tecnologia, hanno posto le basi per un'arte moltiplicata, innescando un vero e proprio processo di democratizzazione che soppiantasse il mito dell'opera 'unica e irripetibile', sostituendolo con il concetto di 'opera aperta'.

Nel testo di Margarita Delcheva, «The Original – 'Again' Historical and Contemporary Strategies for Writing and Re/Constructing Dance», l'analisi delle strategie e degli interventi di *reenactment* dei coreografi Trisha Brown e Christopher-Rasheem McMillan sono invece il presupposto per analizzare le teorie di Mark Franko e André Lepecki. Com'è noto dal Rinascimento a oggi scrittura e danza sono state collocate dagli studiosi in ruoli contrapposti, per cui, pur semplificando, la danza inizierebbe quando la scrittura si ferma. Nel saggio di Delcheva si sottolinea piuttosto come, nella danza postmoderna e contemporanea, alcuni coreografi siano giunti a sfidare gli assunti tradizionali sul primato e la stabilità del testo. Nell'ultimo contributo, «Dalla copia al falso al 'secondo originale'. Percorsi di slittamento di senso e di significato tra materiale e virtuale», Laura Lombardi indaga infine la relazione tra 'copia' e 'falso' e lo status ambiguo di queste definizioni nelle pratiche artistiche degli ultimi decenni. Le sue puntuali osservazioni configurano nella contemporaneità una nozione di falso che non riveste un significato negativo ma assurge a pratica artistica riconosciuta, un mezzo che rivela la messa in scena che ogni immagine rappresenta dichiarandosi 'vera', mentre la nozione di 'secondo originale', così largamente diffuso grazie alle tecnologie contemporanee, mette in discussione la nozione benjaminiana di 'aura'.

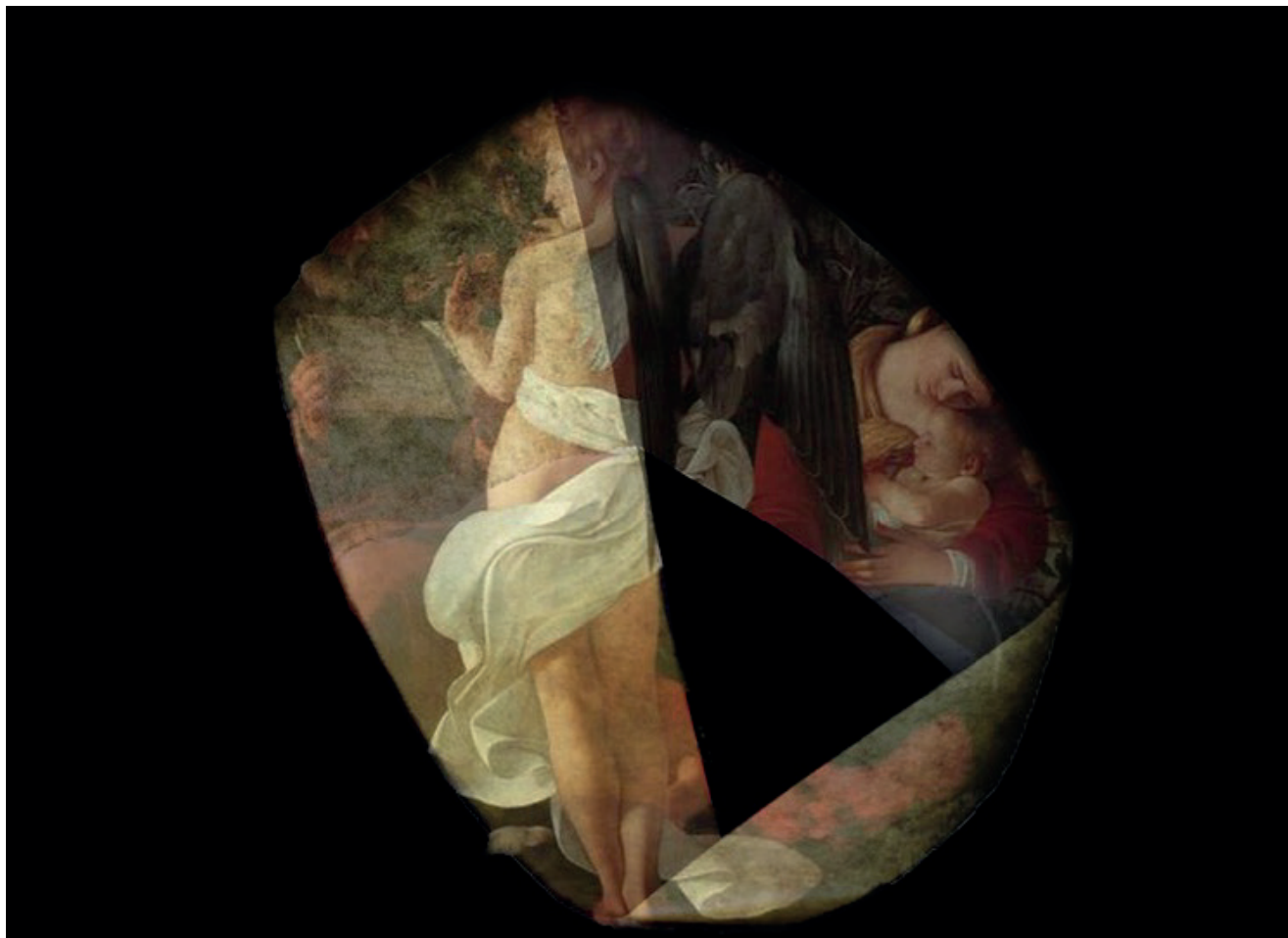
Chiude il numero, nella sezione *Alia itinera*, il contributo di Ilaria Serati, «La figura di Daniele Farsetti collezionista negli epistolari», che pubblica alcuni documenti ancora inediti relativi alla formazione di questa importante collezione settecentesca. La ricerca di questa giovane studiosa è risultata vincitrice del Concorso in memoria di Marina Magrini, bandito dalla Fondazione Università Ca' Foscari in collaborazione con il nostro Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali e con il Soroptimist International Club, sede di Venezia, nell'intento di mantenere vivo il ricordo della nostra collega così repentinamente scomparsa, l'appassionata e raffinata indagatrice dell'arte veneta dei secoli XVIII-XIX, in rapporto con le parallele tendenze di quella europea.

Congedando il numero, ci pare come al solito doveroso ringraziare le Edizioni Ca' Foscari; i colleghi e il personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Ateneo; i colleghi che fanno parte dei Comitati scientifici e di redazione; i colleghi, che devono restare anonimi, coinvolti nell'insostituibile lavoro di referaggio; *last but not least*, il direttore del Dipartimento, Giuseppe Barbieri, che ci ha sostenuto fin dall'ideazione del numero, non facendoci mancare il suo consiglio competente.

Venezia, il 1 dicembre 2021

Elena Gubanova, Ivan Govorkov per *Venezia Arti*

Gioco con i classici. Sacra Famiglia
2012
olio su tela, 80 × 100 cm

Originale/copia

Medioevo e Età Moderna

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Originali e copie nella *Lettera* di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi

Elena Fumagalli
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia

Abstract This contribution aims to analyse Filippo Baldinucci's *Letter* to Vincenzo Capponi (Rome, 1681) in all its aspects, particularly its concept of original and copy, taking into account Baldinucci's position in the Accademia del Disegno and in the Roman cultural milieu. Through some examples, the essay also intends to assess the *Letter* vis-à-vis the correspondence between the Medici agents in Venice and the court, in order to emphasise the relation between the artistic literature on copies and the practical experience of the individuals who had to secure paintings for demanding collectors such as prince Leopoldo de' Medici.

Keywords Copy. Original. History of collecting. Filippo Baldinucci. Medici's dynasty.

Benché citata sia in alcuni contributi sul tema della copia sia (ma in misura inferiore) nella bibliografia riguardante il suo autore, la nota lettera scritta da Filippo Baldinucci il 28 aprile 1681 al marchese Vincenzo Capponi, Luogotenente dell'Accademia del Disegno di Firenze, ed edita a Roma per Nicol'Angelo Tinassi [fig. 1], offre ancora diversi margini di approfondimento, che non possono prescindere da una considerazione del testo nel suo complesso e da una sua lettura integrale.[1]

Vale innanzitutto la pena di soffermarsi sulla tipologia dello scritto baldinucciano e sulla sua pubblicazione a stampa, a cominciare dal luogo. Nello stesso anno in cui a Firenze vedono la luce il primo volume delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* e il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (entrambi per i tipi di Santi Franchi), appare singolare che la *Lettera* sia stata pubblicata a Roma dal torchio di Tinassi, stampatore camerale che, all'epoca, dava alla luce, fra l'altro, il *Giorna-*

Ringraziamenti: Linda Borean, Clizia Carminati, Davide Conrieri, Angelo Mazza, Carlotta Paltrinieri e, in modo particolare, Massimiliano Rossi ed Eva Struhal. Una prima versione di questo testo è stata presentata al seminario *Il mestiere del conoscitore. La Connoisseurship nel Seicento* (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 19-21 settembre 2019).

1 La lettera, che vide la luce per la prima volta a Roma nel 1681 (Baldinucci 1681a), è stata stampata in più occasioni fra Sette e Ottocento: in proposito rinvio all'elenco fornito da Paola Barocchi (a cui va aggiunta la ristampa nella *Raccolta* di Giovanni Gaetano Bottari, come segnalato in Perini 1991, 179 nota 33) nell'appendice all'edizione anastatica promossa dalla studiosa delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* curate da Francesco Ranalli, dove è compresa anche la trascrizione del testo (Baldinucci 1974-75, 6: 461-85). Più di recente è stata parzialmente riproposta in Montanari 2013, 148-51, e Röstel 2019, 309-12. I brani utilizzati in questa sede rinviano all'originale. Singoli passaggi della *Lettera* sono stati citati in alcuni contributi che, nell'ultimo decennio, hanno trattato, sotto diverse angolazioni, il tema della copia nel corso dei secoli. Ai fini del contesto e della cronologia qui presi in esame mi limito a citare Paliaga 2014; 2016; Mazzarelli 2018. Per alcune osservazioni in merito al contenuto della *Lettera* in rapporto a Baldinucci cf. Perini 1991, 184-8; Goldberg 1983, 104-6; Bickendorf 1998, 52-63; Röstel 2019, 298; Struhal 2020, 99-103.

Peer review

Submitted 2021-06-23
Accepted 2021-07-27
Published 2021-12-21

Open access

Citation Fumagalli, E. (2021). "Originali e copie nella *Lettera* di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi". *Venezia Arti*, n.s., 30, 11-26.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/001

le de' letterati. La *Lettera* si lega al breve, importante soggiorno dello scrittore fiorentino nell'Urbe nella primavera del 1681.[2] Rispetto a quanto affermato sia da Filippo Baldinucci stesso sia dal figlio Francesco Saverio nella biografia paterna, e cioè che motore del viaggio sarebbe stata Cristina di Svezia, con la richiesta di scrivere la vita di Gianlorenzo Bernini (edita a Firenze nel 1682),[3] sappiamo che in realtà quest'ultima era già *in progress* e che l'iniziativa si doveva alla famiglia dello scultore, in particolare al figlio monsignor Pietro Filippo,[4] che Baldinucci jr ricorda fra gli incontri romani del padre, insieme al cardinale Girolamo Casanate e ai pittori Carlo Maratta e Filippo Lauri.[5] Sarà stata piuttosto la necessità di vedere dal vero le opere di Bernini a far muovere lo scrittore verso l'Urbe, come si accenna nella versione della biografia berniniana uscita nel sesto volume delle *Notizie*.[6]

Il confronto tra la data di arrivo a Roma di Baldinucci, intorno al 19-20 aprile 1681,[7] e quella della *Lettera* al Capponi (28 aprile), dà adito ad alcune riflessioni. L'autore esordisce sostenendo che la *Lettera* gli sarebbe stata sollecitata dal destinatario, con il quale afferma di essersi spesso intrattenuto a discutere. Che l'interesse per i temi trattati nello scritto fosse diffuso è cosa nota: in questo caso essi assumono la forma dell'epistola data alle stampe singolarmente, un 'genere' sorto già nel Cinquecento, che spesso prendeva le mosse da fatti e argomenti di attualità.[8] Ma al tempo stesso, mi sembra, tale forma offre l'occasione all'autore – intervenendo pubblicamente su argomenti oggetto di un dibattito aperto – di dare di sé una autopresentazione che possiamo immaginare rivolta non solo ai membri della fiorentina Accademia del Disegno, ma, a quella data, in primo luogo all'ambiente romano al quale egli si stava affacciando. Da qui la stampa a Roma di un testo che, in ogni caso, doveva essere stato preparato per tempo.

Che di autopresentazione si tratti mi pare confermarlo quella che, solo a prima vista, potrebbe sembrare una *captatio benevolentiae*: Baldinucci sostiene, all'inizio della *Lettera*, che si deve a Vincenzo Capponi l'averlo spinto a esporre il proprio parere riguardo «ad alcune questioni toccanti la materia della pittura». La (vera o fasulla che sia) richiesta da parte del Luogotenente dell'Accademia, figura di primo piano dell'istituzione,[9] di avere la sua opinione su certi temi – forse anche al fine di offrire un responso qualificato alle dispute interne – sembrerebbe avvalorare lo status autorevole di Baldinucci all'interno del consesso accademico, ma al tempo stesso rappresenta per lui l'occasione di chiarire tale status. Va ricordato in proposito che l'istituzione fiorentina, fin dagli inizi e poi ancor più nel corso del Seicento, raccoglieva, oltre agli artisti, un numero sempre maggiore di altri affiliati: sia aristocratici, che erano stati educati alle arti del Disegno quale complemento necessario alla loro formazione, sia personalità al servizio dei Medici.[10] Baldinucci era entrato in Accademia non ancora ventiquattrenne nel 1648, insieme a Iacopo Maria Foggini, incisore e scultore presso il quale aveva svolto un apprendistato prima di passare nella bottega del pittore Matteo Rosselli, e fino alla morte ricoprì diverse cariche.[11] Un'appartenenza, dunque, che alla data della *Lettera* contava oltre trent'anni. In quali vesti diventò accademico? Le ricerche in corso di Carlotta Paltrinieri sembrano testimoniare che non sia entrato come artista, a differenza del Foggini: e tuttavia, quando, per sei volte, è nominato Console (carica seconda solo al Luogo-

2 Per un succinto resoconto delle settimane romane di Baldinucci cf. Goldberg 1983, 95-8, 106-9.

3 È quanto Filippo afferma nella dedica del suo *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (Firenze, 1686) all'abate Francesco Marucelli, collezionista e bibliofilo, figura che fu determinante non solo nell'introdurlo nell'ambiente romano, ma anche nel confronto riguardo a temi artistici, basti pensare all'apprezzamento per la pittura dei bamboccianti. Sugli interessi in ambito artistico di Francesco Marucelli si vedano Borroni Salvadori 1973; Giammaria 1993. Nella biografia del padre, Francesco Saverio Baldinucci (1725 ca, ed. 1975, 26) aggiunge anche la motivazione di accompagnare a Roma il figlio Antonio, deciso a entrare nella Compagnia di Gesù.

4 Montanari 1998, 401-25; Montanari 2006. Si veda anche Beltramme 2005.

5 Baldinucci 1725 ca, ed. 1975, 27. Sulla figura del cardinale Girolamo Casanate, simile per molti aspetti a quella di Marucelli, si vedano Ceyssens 1978; Arnaboldi 2003. Va poi almeno menzionata la visita a casa di Giovan Pietro Bellori, di cui siamo informati da una lettera che questi scrisse al bibliotecario mediceo Antonio Magliabechi il 24 maggio 1681 (Campori 1866, 130, doc. nr. CLXII).

6 Baldinucci 1681-1728, 6 (1728): 55.

7 Lo attesta una lettera di Paolo Falconieri al segretario granducale Apollonio Bassetti in data 19 aprile (Goldberg 1983, 109, 261 nota 93).

8 Sulle origini della stampa di lettere singole o di raccolte cf. Procaccioli 2019. Al tema della lettera nel Seicento è dedicato Carminati 2019.

9 Il ruolo dei Luogotenenti dell'Accademia del Disegno, finora passato pressoché sotto silenzio, è al centro delle attuali ricerche di Carlotta Paltrinieri.

10 Barzman 1989; 2000, 108-13. Per l'Accademia del Disegno come luogo di sociabilità cf. Paltrinieri 2020a.

11 Per Baldinucci e l'Accademia del Disegno cf. Paltrinieri 2020b.

e-ISSN 2385-2720

tenente), viene indicato come scultore o pittore.[12]

Baldinucci riassume le «questioni» sulle quali è stato stimolato a scrivere la *Lettera* in un elenco di quattro punti:

1. Se il perito Professore dell'Arte solamente possa dare retto giudizio delle Pitture, o pure anche il dilettante ingegnoso.
2. Se vi sia regola certa per conoscere se una Pittura sia copia, o originale, e quando ella non vi sia, che modo si debba tenere da chi la vuol giudicare per render alquanto giusta la sua sentenza.
3. Se vi sia regola per affermar con certezza, se una bella Pittura sia stata fatta dalla mano di uno o di un altro Maestro, e quando questa pure non vi sia, quale sarà il modo più sicuro di fondare alquanto bene il proprio giudizio.
4. Finalmente di ciò che debba dirsi dell'uso di far copie delle belle Pitture, e del conto che deva farsi delle medesime copie.

Le quattro «questioni» sono strettamente legate fra loro: riguardano, nell'ordine, la fisionomia di colui che può giudicare un dipinto; la possibilità, attraverso criteri oggettivi, di distinguere un originale da una copia, come pure la mano di un pittore da quella di un altro; infine, la considerazione in cui vanno tenute le copie «delle belle Pitture», cioè di opere di maestri di fama indiscutibile.

Chi può giudicare un dipinto? È il «perito Professore dell'Arte», vale a dire l'artista, o anche il «dilettante ingegnoso», colui che non fa dell'arte il proprio mestiere ma, appunto, se ne diletta senza praticarla? Riguardo al termine «dilettante», Baldinucci aggiunge una nota a margine del testo stampato, a sottolineare l'importanza rivestita per lui da quel sostantivo – talvolta equivocato proprio dai «Professori» – che ritorna quasi parola per parola, nello stesso anno 1681, nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*:[13]

> Avvertasi che questa parola dilettante, che propriamente vuol dire che diletta, da' professori dell'Arte del Disegno impropriamente è presa per quello che di tal arte si diletta a distinzione de Professori della medesima, ed è comunemente accettato per termine proprio dell'arte.[14]

LETTERA
DI
FILIPPO BALDINVCCI
FIORENTINO
Nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura.
All'Illustrissimo, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore
VINCENZIO CAPPONI
Logotenente per il Serenissimo Gran Duca di Toscana nell'Accademia del disegno.
IN ROMA, Per Nicol'Angelo Tinassi. M.DC.LXXXI.
Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.

Figura 1 *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino […] all'Illustrissimo, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzio Capponi*, In Roma, Per Nicol'Angelo Tinassi, 1681 (frontespizio)

Se il verbo «dilettarsi» (in rapporto alle arti) aveva fatto la sua comparsa da tempo,[15] Baldinucci mutua il vocabolo «dilettante» da due delle sue fonti. La prima (e principale nella ripresa di certi contenuti) è Marco Boschini, il quale lo aveva impiegato nella *Carta del navegar pitoresco* (1660) e poi nella *Breve instruzione* anteposta alle *Ricche minere della pittura veneziana* (1674),[16] testi noti a Baldinucci giacché inviati a Leopoldo de' Medici sia da Paolo del Sera, collezionista e corrispondente me-

12 Paltrinieri 2020b, 32-4.

13 Baldinucci 1681b, 48-9.

14 Baldinucci 1681a, 3. Sull'importanza attribuita da Baldinucci al lessico in rapporto alla sua visione della storia dell'arte si veda Struhal 2017.

15 Senza voler entrare in merito alla questione in questa sede, ricordo, per interesse cronologico, una recente riflessione di Nova 2016.

16 Boschini 1660; 1674; Mattioda 2016, 365-6. Questo per quanto riguarda la letteratura artistica a stampa. È ovviamente possibile che il vocabolo circolasse già in precedenza.

e-ISSN 2385-2720

diceo residente a Venezia, sia dall'autore stesso fra il 1660 e il 1674;[17] la seconda è Carlo Cesare Malvasia con la sua *Felsina pittrice* (1678).[18]

L'uso della parola 'dilettante' da parte di Baldinucci e il rilievo attribuitogli scatenarono gli strali di Giovanni Cinelli, suo noto denigratore, il quale, in un'epistola rimasta manoscritta intitolata *Anonimo d'Utopia a Filalete*, da datarsi dopo il 1681, dimostrando di conoscere la *Lettera* baldinucciana, definisce l'autore «inventor di nuovi vocaboli, come dilettante e simili», e si scaglia contro il «nuovo» termine:

> E qui mi sia lecito, intorno a questa voce ch'ha egli nella sua lettera che nulla conclude con la postilla voluto chiosare, far una piccola ancorché non necessaria digressione. Dilettante, posto che tal parola possa dirsi in buona lingua, è participio d'un verbo attivo in ans, che vuol dir la cosa che diletta, onde tal voce meglio s'adegua alla pittura che dà diletto che a colui che se ne diletta, nel qual caso per bene ed essenzialmente la parola e sua forza esprimere vi vorrebbe una voce passiva, essendo quel tale che si diletta quel che patisce l'azzione di ricevere il diletto dalla pittura che gli è l[o]da.[19]

L'attacco di Cinelli colpiva in particolare il Baldinucci accademico della Crusca, nomina conseguita nel gennaio 1682, che aveva coronato la posizione dell'autore delle *Notizie* nel contesto culturale e sociale fiorentino, come attesta il ritratto allegorico dipinto da Pier Dandini verosimilmente non dopo il 1685, in cui egli è immortalato fra le allegorie delle due accademie e con le tre arti del Disegno in secondo piano che discutono intorno all'albero delle *Notizie*.[20]

Appropriatosi del termine mutuato da Boschini, per prima cosa nella *Lettera* Baldinucci rivolge il quesito a sé stesso: chi sono io che parlo di questi temi, son «perito professore» o «dilettante ingegnoso»? Precisando che con quei due termini intende non «certo ogni Pittorello, o ognuno che per puro capriccio, ò per un certo suo naturale umore, s'impacci volentieri in cose di pittura»,[21] bensì solo chi possiede davvero certe qualità, Baldinucci esclude di appartenere a entrambe le categorie,[22] ma di dover trattare l'argomento per obbedire alla richiesta del Luogotenente Capponi. Di fatto, dunque, sembra eludere la questione: in realtà, dietro a queste parole, l'impressione è che egli voglia accreditarsi in altro modo presso il lettore. Sul tema bisognerà tornare in altra sede. Qui basti osservare che nella dedica a Cosimo III del primo volume delle *Notizie*, datata 13 aprile 1681, pochi giorni prima di partire per Roma, Baldinucci sembra piuttosto assimilarsi alla larga categoria degli «scrittori».

Impiegando citazioni da fonti classiche quali Quintiliano, Galeno e Cicerone, e argomentando in modo approfondito (il che differenzia il suo testo da quello di un Mancini o di un Boschini), Baldinucci restringe il numero di coloro che possono esprimersi in maniera competente sugli argomenti trattati nella *Lettera*. Per andare oltre un parere esclusivamente estetico («alcuni giudicano per ordinario senz'altra ragione, che di quello che loro piace ò non piace») bisogna conoscere davvero il mestiere. Non si può dare un giudizio sul valore di un dipinto senza intendersi delle difficoltà che l'autore ha affrontato nel realizzarlo: scorci, proporzioni, composizione, colore, e via dicendo. Se dunque per giudicare un'opera bisogna avere familiarità con la tecnica pittorica (con tutto ciò che questa espressione comporta), ne discende che i pittori sono i migliori conoscitori. Solo in rari casi anche un dilettante può essere un buon giudice. A sostegno di questa affermazione Baldinucci riporta una nota frase di Cicerone dagli *Academica* («mul-

17 Sohm 1991, 179. Nell'occasione lo studioso (180 nota 109) afferma che la successione delle questioni poste da Baldinucci nella *Lettera a Vincenzo Capponi* corrisponde a quella in cui sono trattate da Boschini nelle *Ricche minere*. A me non pare: i temi sono gli stessi, come pure alcune conclusioni, ma in Boschini non c'è l'ordine di ragionamento che troviamo in Baldinucci e inoltre l'accento è posto molto più sulla distinzione delle «maniere» degli autori che sulla copia rispetto all'originale. Si veda anche Alfonsi 2014, 68-9.

18 Malvasia 1678.

19 BNCF, Magl. XVII, 22, c. 14. Un altro attacco è a c. 6*r-v*, riportato da Barocchi 1979, 70, che qui val la pena di riproporre: «Io non mi piglio l'assunto di censurar i vocaboli impropri, non toscani né fiorentini da esso usati, perché troppo averei che fare, ma sol mi basta dir ch'è vergogna tropo grande ch'i fiorentini che si spaccian per maestri della lingua toscana lascino con lor rossore andar fuori certi vocabolacci per dover poi con lor confusione esser da noi altri lombardi e beffati e ripresi. Che fanno i lor censori? Ma nominerò solamente il "dilettante decoroso" e simili latinismi da niun buono autor di tosca lingua adusati già mai».

20 Per un'analisi storica e iconografica del dipinto, sulla base della versione presso la sede dell'Accademia della Crusca cf. Conte 2009; per una seconda versione della tela (Castelvetro, collezione Cremonini), in cui è da riconoscere l'originale, si veda la scheda di Francesca Baldassari, in Fumagalli, Rossi 2011, 38-9 cat. 4.

21 Baldinucci 1681a, 4.

22 Invece «dilettante, e discernitore delle Opere altrui» viene definito nell'iscrizione, forse di mano del figlio Francesco Saverio, che accompagna il primo dei cinque disegni autografi a introduzione dei volumi della sua raccolta di grafica (oggi Louvre, Département des arts Graphiques, inv. 69), oltre che «non poco pratico, e diligente nell'operare» (Monbeig Goguel 2005, 92, cat. 44).

ta vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus»),[23] già presente in altre occasioni nella letteratura artistica,[24] e per illustrarla narra un episodio di cui sarebbe stato protagonista Salvator Rosa, a conferma del primato del pittore nel giudicare un dipinto:

> allora che essendogli mostrata una singular Pittura da un Dilettante che insiememente in estremo la lodava, egli con un di quei suoi soliti gesti spiritosi pien di maraviglia esclamò, o pensa quel che tu diresti se tu la vedessi cogli occhi di Salvador Rosa.[25]

Conclude poi l'autore:

> adunque io dico, che sarei di parere che fra gran numero di Dilettanti, potesse ben trovarsi qualche elevatissimo ingegno, che bene instrutto teoricamente nell'Arte, molto, e molto avesse veduto, il quale anche con poco uso di mano, potesse talvolta esser buon Giudice di qualche bella o brutta Pittura, non però sempre, ma che la regola veramente sia che il perito solamente, cioè colui che per lungo tempo ha camminato per le difficultà di quella [arte], che ha vedute infinite opere d'artefici di prima riga, possa darne un retto e sicuro giudizio.[26]

Su questo tema, circa la differenza che passa tra il parere del perito e quello del dilettante, lo storiografo fiorentino si allinea, citandolo espressamente, a Marco Boschini.[27] Quest'ultimo, nella *Breve instruzione*, si era concentrato nella descrizione dello stile dei pittori veneziani, mentre Baldinucci dà ampio spazio al tema della copia, anteponendolo a quello della 'maniera' individuale, benché i due argomenti siano legati fra loro. Dopo aver definito il profilo di chi ha le qualità per parlare autorevolmente di dipinti, egli passa alla seconda e alla terza «questione»: esiste una «regola certa» per distinguere un originale da una copia e per riconoscere la mano di un pittore? in caso contrario, come si deve procedere? In ambito fiorentino i due temi erano da tempo al centro del dibattito, sia all'interno dell'Accademia del Disegno,[28] sia da parte di coloro che erano incaricati dell'acquisizione di opere per le raccolte dei vari membri della famiglia granducale. Il timore di confondere una copia con un originale è, infatti, molto presente negli scambi epistolari fra gli agenti medicei e i segretari di corte.

Baldinucci avanza delle considerazioni preliminari allo stabilire se esista la suddetta regola. Egli sostiene che va innanzitutto considerata la differenza fra copia e copia,

> perché infiniti sono stati quei Maestri, che hanno fatto copiar l'opere loro à i Giovani per istudio, e poi essi medesimi ne hanno ritocche alcune parti, le quali talvolta all'occhio di chi intende si fanno conoscere per ben fatte, onde se il rimanente sarà condotto in modo sopportabile, egli [il perito] resterà in gran dubbio.[29]

Qui Baldinucci ammette la difficoltà, anche per gli artisti, di riconoscere, nell'ambito della pratica di bottega, la copia realizzata da un allievo *d'après* un dipinto del maestro alla quale quest'ultimo ha apposto dei tocchi di sua mano. Benché l'autore della *Lettera* motivi questa pratica «per istudio», dal passo successivo si evince con chiarezza che questo genere di produzione seriale trovava il suo sbocco naturale nel mercato dell'arte. Fra gli esempi citati, da leggersi in questa prospettiva nonché in quella del collezionismo seicentesco, un numero significativo si riferisce alla scuola emiliana:

> Antonio Maria Panico assai Pitture diede fuori ritocche dal Caracci suo Maestro. Innocenzio Taccone non solo copiò bene l'opere del Maestro, ma fece assai quadri col disegno di lui, che ritocchi dal medesimo mandò fuori. Della scuola di Guido Reni uscirono molti quadri ripassati alquanto dal suo pennello, i quali con doppio inganno, e della persona di lui, e di coloro, che

23 Baldinucci 1681a, 5.

24 Ad esempio, per restare in ambito fiorentino, nelle *Vite dei pittori antichi* di Carlo Roberto Dati 1677, 134.

25 Baldinucci 1681a, 4.

26 Baldinucci 1681a, 5-6.

27 Baldinucci 1681a, 5-6. Baldinucci, per le sue osservazioni, attinge anche in un altro paio di casi dalla *Breve Instruzione* che il Boschini antepose all'edizione de *Le ricche minere* del 1674. Su Baldinucci e Boschini cf. Sohm 1991, 179-87. Più in generale, sulla conoscenza di Boschini e della sua opera a Firenze cf. Alfonsi 2014.

28 Si veda la nota causa discussa all'interno dell'Accademia fiorentina che vide protagonisti Giovanni Bilivert, Cecco Bravo, Sigismondo Coccapani, Andrea Commodi, citata in più contributi sui singoli artisti e ultimamente ripresa in Acanfora 2020. Non vedo la necessità, come sostenuto da quest'ultima (Acanfora 2020, 166), di considerare quanto esposto in quell'occasione una fonte per Baldinucci: il tema della copia era all'ordine del giorno negli scambi fra agenti, intermediari e collezionisti, ambiente con il quale lo storiografo fu a stretto contatto, così come era presente nella letteratura a lui nota.

29 Baldinucci 1681a, 6.

> ne furono compratori, furono venduti per di tutta sua mano.[30]

A questo riguardo si fanno anche i nomi di Pier Francesco Mola e del Guercino. Un altro caso esemplare è, in ambito veneto, quello dei Bassano, i quali

> se ne viveano in quella lor Villa dipingendo bellissimi quadri, e quelli stessi facevan copiare, e ricopiare a' loro bravissimi Giovani, poi davan loro alcuni tocchi con lor pennelli e mandavagli à vendere alle fiere; onde non è gran fatto, che un ottimo Artefice de nostri tempi, che à veduto quasi il più bello d'Europa affermi, che di quadri tenuti di mano de Bassani, e storie replicate è pieno il Mondo.[31]

Vi è poi la copia dagli Antichi Maestri, e qui Baldinucci cita gli studi giovanili di Annibale e Agostino Carracci «da Pitture di Tiziano, del Coreggio, e del Parmigianino, gl'originali delle quali stetti per dire poteron bene esser più antichi, ma non più belli», ricorda la bravura di Cesare Aretusi e Andrea Commodi che «eccellentemente contraffecero» le opere dell'Allegri, per continuare con altri esempi relativi ancora agli emiliani, fino a risalire, sulla scorta del Vasari, al caso – a lungo discusso – del *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* di Raffaello, copiato da Andrea del Sarto e non riconosciuto in quanto tale da Giulio Romano.[32]

Il problema di distinguere un originale da una copia non risparmia dunque nemmeno i periti, i quali pure possono essere tratti in inganno, anche perché

> il Pittore di buon gusto nel vedere una copia fatta per eccellenza, e scorger in essa le belle idee, che vi appariscono, talvolta vi resta tanto preso, come a me anche anno affermato valorosi Maestri, ch'egli vi trova più bellezza ch'è non v'è, onde per forza dell'affetto, con che egli la riguarda, si lascia portare a crederla originale, quando ell'è copia.[33]

Ammessa la grande difficoltà di distinguere originale e copia anche per gli occhi più esperti – e in buona sostanza, riconoscendo che nessuno può essere infallibile –, Baldinucci prova a indicare una «universal regola» utile per orientarsi, individuandola nella «maggiore o minore franchezza nell'operare».[34] Ciò non prima di aver fatto un'ulteriore precisazione, e cioè che su questo tema egli impiega il termine «opera» con riferimento non solo ai dipinti, ma anche ai disegni. Si tratta di una puntualizzazione significativa da parte di chi ebbe un ruolo determinante nella costituzione della famosa raccolta di grafica di Leopoldo de' Medici.[35] L'autore della *Lettera* è ben consapevole che anche in quel campo ci si può trovare di fronte a imbarazzi, ma al contempo afferma che un disegno è meno facile da copiare di un dipinto

> – atteso che è difficilissimo a chi che sia l'imitare con franchezza quei velocissimi, e sottilissimi tratti in modo che paiano originali, senza mancare ne punto, ne poco alle parti del buon disegno –,

pur dando atto dell'esistenza di un mercato di opere deliberatamente «contraffatte».[36] A titolo d'esempio Baldinucci riconosce, da testimone dei fatti, che il granduca Cosimo III, motivato a portare avanti la collezione ereditata dallo zio Leopoldo, fu costretto a «reprovare à titolo di falsità» un certo numero di fogli.[37]

Venendo alla pittura, Baldinucci esplicita così i caratteri che aiutano a distinguere l'originale dalla copia:

> non solo nella franchezza, e sicurezza del dintorno, ma nell'impastar de colori, nel posar le tinte, ne tocchi, ne ritocchi, nel colorito, e molto più in certi colpi, che noi diremmo disprezzati, e quasi gettati a caso, particolarmente nel panneggiare, i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del Pittore, ed una maravigliosa imitazione del vero, cosa che

30 Baldinucci 1681a, 6. Qui Baldinucci sembra aver sintetizzato uno dei brani di Malvasia nella vita di Guido (1678, 2: 32) in cui si affronta il tema: «Minore ancora non fu il guadagno, che si fe ne' suoi ritocchi, che molte volte spacciaronsi per originali, non so con qual coscienza de' venditori, ma so con poco onore bene spesso del Maestro, del quale francamente asserironsi». Su Reni e sul funzionamento della sua bottega circa questo aspetto cf. Spear 1997, 239-51, 265-74.

31 Baldinucci 1681a, 6.

32 Baldinucci 1681a, 7. Sulla questione, nonché in particolare sulla copia da Raffaello di Andrea del Sarto, oggi al Museo di Capodimonte, cf. il recente contributo di Cerasuolo 2016-17.

33 Baldinucci 1681a, 6-7.

34 Baldinucci 1681a, 8.

35 Al riguardo, in questa sede sia sufficiente citare Aliventi et al. 2017, con bibliografia precedente a 129 nota 1.

36 Baldinucci 1681a, 7-8.

37 Baldinucci 1681a, 8.

> nelle copie rare volte si vede se non v'è qualche tocco del Maestro.[38]

La «franchezza» che contraddistingue l'originale rispetto alla copia è qualità già richiamata da Giulio Mancini,[39] autore al quale Baldinucci è particolarmente debitore proprio in questo passaggio riguardante i caratteri che permettono di distinguere l'originale dalla copia. Che il fiorentino conoscesse le *Considerazioni sulla pittura* del medico senese è confermato da lui stesso in alcuni passi delle *Notizie de' professori del disegno*.[40] In merito alla circolazione a Firenze del testo dell'archiatra pontificio è da segnalare un'indicazione contenuta in una *Miscellanea di diverse notizie letterarie e storiche raccolte per lo più dagli eruditissimi discorsi del Signor Antonio Magliabechi tenuti col Cavaliere Anton Francesco Marmi*. In questo quaderno del Marmi (1665-1736), figlio del Guardaroba di palazzo Pitti Diacinto Maria e discepolo affezionato, nonché esecutore testamentario del Magliabechi, vengono ricopiate alcune «Notizie estratte da un trattato manoscritto di pittura diretto al cardinale Ferdinando de' Medici da Giulio Mancini romano, che aveva conosciuto molti professori de' suoi tempi».[41] Se appare impossibile sottoscrivere l'invio del manoscritto a Ferdinando de' Medici, giacché questi aveva lasciato Roma per porsi alla guida del Granducato di Toscana nel 1587, prima che il Mancini giungesse nell'Urbe (presumibilmente nel 1592),[42] si può invece considerare questa testimonianza una conferma del fatto che una trascrizione del *Trattato della pittura* fosse presente anzitempo alla corte medicea e dunque disponibile, in forma diretta o mediata dal Magliabechi, per Baldinucci. Si noti, peraltro, che nel quaderno del Marmi sono annotate, insieme ad altre, proprio le righe corrispondenti al tema della copia.[43]

Tornando alla *Lettera* a Vincenzo Capponi: l'immediatezza dell'originale è dunque una qualità unica, che appartiene all'autore, a meno che questi non dia un proprio tocco alla copia altrui, nel qual caso subentra la difficoltà, richiamata in precedenza, di distinguere quest'ultima dall'originale. Come si evince dai passi più sopra riportati, il tema del tocco del maestro a una copia eseguita da altra mano all'interno della bottega è centrale nella definizione o meno dell'autografia dell'opera. Anche la letteratura artistica seicentesca antecedente a Baldinucci l'aveva sottolineato: gli esempi più significativi al fine del rapporto col mondo del mercato dell'arte e del collezionismo sono quelli contenuti nella vita di Guido Reni del Malvasia e quanto riportato da Claudio Ridolfi riguardo a Tiziano.[44] Che l'argomento fosse ben presente agli stessi artisti è attestato in varie occasioni. Si pensi, per restare dentro al Seicento, al noto scambio epistolare occorso nel 1618 fra Rubens e Sir Dudley Carleton, ambasciatore inglese all'Aja dal 1616 al 1625 e importante collezionista, in cui il grande fiammingo sosteneva che dipinti di mano di suoi collaboratori usciti dal suo atelier con il proprio tocco finale erano da considerare originali alla stregua di quelli da lui interamente eseguiti.[45]

Considerando un pittore citato da Baldinucci nella *Lettera* e l'ambito mediceo, un esempio estremamente calzante riguardo a questo tema e alla difficoltà di riconoscere questo genere di 'copie' è contenuto in una missiva scritta da Roma nel dicembre 1652 al cardinale Giovancarlo de' Medici dal padre servita Callisto Puccinelli, «intrinseco e familiare con tutti» i membri di casa Barbieri e pertanto fonte attendibile.[46] Questi inviava in dono al destinatario un dipinto raffigurante *San Pietro piangente*, accompagnandolo con le seguenti parole:

> Devo però significare a Vostra Altezza con reverentissima confidenza come, sebbene il quadro non è dipinto dal Signor Giovanni Francesco, è però abbozzato da un originale, che egli tiene

38 Baldinucci 1681a, 8.

39 Mancini 1617-21 ca, ed. 1956-57, 1: 134. Cf. anche Paliaga 2014, 144-5.

40 Basti qui ricordare come già nel volume II il manoscritto di Mancini sia ricordato tre volte: Baldinucci 1681-1728, 2 (1686): 32, 70, 85. Difficile dire se l'interrogativo sulla affidabilità di tale fonte che si legge nella vita del Sodoma («avendo il detto Mancini, se pur non fu errore di chi copiò il manoscritto»: Baldinucci 1681-1728, 3 [1728]: 228) sia da attribuire a Baldinucci stesso o a coloro che pubblicarono i volumi postumi.

41 BNCF, Magl. VIII, 15, cc. 47*r* ss. Su questo manoscritto cf. Mannelli Goggioli 2000, 25. Marmi intendeva pubblicare sotto il titolo di *Magliabechiana* un florilegio delle preziose notizie letterarie che aveva raccolto dalla viva voce del bibliotecario mediceo.

42 Al tempo in cui Mancini redige il *Trattato*, più precisamente dal 1616, i Medici vantavano un altro cardinale, Carlo, figlio di Ferdinando e Cristina di Lorena e fratello del granduca Cosimo II.

43 BNCF, Magl. VIII, 15, cc. 59*v*-60*r*.

44 Malvasia 1678, 2: 32. Nel breve profilo di Polidoro veneziano, Ridolfi (1648, 206) riporta un aneddoto (ripreso anche da Malvasia) che testimonia la pratica del ritocco all'interno della bottega tizianesca e il tema della distinzione originale-copia: «[Titiano] raccoglieva le copie fatte da Discepoli, le quali da lui ritocche passavano per di sua mano».

45 Hill, Bracken 2014.

46 Cf. Fumagalli 2020, 122-3, 126 note 38-40 (con bibliografia precedente).

Figura 2 Bartolomeo Gennari (?), *Sibilla samia*. 1651. Olio su tela, 114 × 95 cm. Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi

e-ISSN 2385-2720

Figura 3 Giovan Battista Barbieri detto il Guercino, *Sibilla samia*. 1651. Olio su tela, 115,5 × 97 cm. Bologna, collezione della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

e-ISSN 2385-2720

> a capo del letto, dal Signor Bartolomeo Gennari suo cognato, ma ritoccato tutto il carnato dal Signor Giovanni Francesco a quel modo medesimo della Sibilla. E qui da tutti questi pittori più famosi senza scrupolo è tenuto e riconosciuto per tutta mano del Signor Giovanni Francesco.[47]

Oltre a fotografare un'organizzazione del lavoro comune a botteghe con numerosi allievi,[48] la lettera attesta come un'opera del Gennari ritoccata dal Guercino potesse passare per autografa di quest'ultimo anche agli occhi dei periti. La Sibilla citata nella missiva è stata identificata con la *Sibilla samia* nei depositi delle Gallerie degli Uffizi **[fig. 2]**, derivata dall'originale del Barbieri oggi nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna **[fig. 3]**.[49]

Venendo al terzo quesito della *Lettera* di Baldinucci – come riconoscere la mano di un artista da quella di un altro –, l'autore espone innanzitutto i principali ostacoli a cui far fronte, iniziando dal Cinquecento, «fortunato secolo, nel quale fiorirono i più celebri Pittori». Studiare un grande maestro e seguirne lo stile era fondamentale per un giovane che volesse eccellere, e

> non era del tutto impossibile l'imitare il colorito, il modo di arieggiare nelle teste, l'invenzione, il panneggiare, e simili, benché in ciascuna di queste cose non si scorgesse un così buon disegno, e nel tutto non comparisse una eguale franchezza[50]

(quella che distingue il dipinto originale dall'opera eseguita da altra mano). L'esempio che porta Baldinucci, arricchendo in questo caso, un passaggio della *Breve instruzione* di Boschini, riguarda Benedetto e Carletto Caliari, rispettivamente fratello e nipote di Paolo: pur non dipingendo all'altezza di quest'ultimo, ma seguendo il suo stile, riconoscere la differenza fra un loro dipinto e uno del grande Veronese non era «cosa da ogni Pupilla» già alla loro epoca, e nemmeno nel Seicento, se non si poteva vantare un «occhio perfettamente erudito».[51] La scuola veneta viene citata anche più avanti per la difficoltà di distinguere l'uno dall'altro pittori dallo stile molto simile, e l'elenco di questi ultimi è tratto di peso nuovamente dal testo di Boschini:

> Ma che diremo noi di quel che avvenne nel secolo de i Bellini di quei sette Pittori, Marco Basaiti, Benedetto Diana, Gio: Buonconsiglio, Lazzero Salvestrini, Christofano Poremese, Vittore Belliniano, Girolamo Santacroce, ed altri ancora, i quali tutti operarono con sì poca differenza di maniera fra di loro, che difficilmente l'una dall'altra si sarìa potuta conoscere, se non fusse stata usanza de medesimi Maestri, seguendo il costume di quell'età di scrivere in ogn'opera il proprio nome.[52]

Il fatto che i pittori abbiano mutato maniera nel corso della loro carriera e le condizioni conservative delle opere, a volte mediocri, sono altri due ostacoli all'individuazione della vera paternità dei dipinti, cosicché Baldinucci conclude come «sia assolutamente impossibile ne tempi nostri il dar sempre sentenza certa». Afferma poi essere

> necessario che chi vuol farsi Giudice delle maniere de Pittori, abbi vedute tante, e tante Pitture del Maestro di cui egli vuol giudicare la Pittura che gli sia ben' rimasto impresso nella mente tutto il suo fare […] ogn'opera, ogni parte di essa, se però non è una copia, sempre è diversa dall'altre, siccome anche diversi furono i naturali l'idee del Pittore, le vedute delle figure, e delle parti di esse. Osservi dunque il perito quei modi d'operare, che furon' più familiari, e quasi del tutto abituali del Pittore,

come «posare i colori», «l'arieggiar delle teste», «panneggiar», «far capelli», e altri dettagli, per esemplificare i quali l'autore si avvale ancora una volta prevalentemente dei grandi pittori veneti del Quattrocento e del Cinquecento,[53] i dipinti dei quali aveva sotto gli occhi nelle collezioni medicee.

Il quarto punto della *Lettera* riguarda «l'uso di far copie delle belle Pitture, e del conto che deva farsi delle medesime copie». Di contro al parere negativo che, stando a Baldinucci, era diffuso nell'opi-

47 ASF, Mediceo del Principato 5333, c. 3*v*: Fumagalli 2020, 122 e 126 nota 38.

48 Si vedano, ad esempio, anche alcuni noti casi nella biografia baldinucciana di Guido Reni (1681-1728, 5 [1702]: 327), sui quali cf. Mazzarelli 2016; Guarino, Seccaroni 2018.

49 Fumagalli 2020, 122 e fig. 7 per la copia del Gennari. Per l'originale di Guercino cf. Salerno 1983; Mazza 2014, 84-5.

50 Baldinucci 1681a, 9.

51 Baldinucci 1681a, 9-10. Sul funzionamento della bottega dei Caliari si veda Brown 1989. Sulla ricerca di opere originali di Veronese nel Seicento cf. Borean 2009, 68-71. Più in generale, fra i vari contributi sul mercato artistico veneziano che prendono in considerazione i temi qui trattati, si veda Loh 2006.

52 Baldinucci 1681a, 10.

53 Baldinucci 1681a, 11-12.

e-ISSN 2385-2720

nione pubblica dell'epoca riguardo a questo genere di opere, l'autore ricorda «ch'elle furono in ogni tempo usate, e cercate, e quel ch'è più ch'elle furon sempre all'arte medesima stimate utili, e senza alcun dubbio necessarie».[54] Ci si riferisce qui all'esercizio della copia da maestri riconosciuti che rientra nell'ambito dell'educazione dell'artista,[55] un esercizio praticato fin dall'antichità, come ricorda l'autore, il quale sente la necessità di chiarire ulteriormente il significato del termine:

> Or prima io suppongo non esservi, chi dubiti che quando noi diciamo questa parola copia, noi non intendiamo di parlare d'ogni straccio di tela, o pezzo di tavola, che per immitare qualche bella pittura, abbia più tosto imbrattato, che dipinto qualche Fanciullo, o Principiante, perché è noto, che non essendo il copiare altro, che immitare con la propria, tutto cio che altri fece con la sua mano, quelle copie, che non conseguiranno perfettamente il fine per lo quale furon fatte non doveranno aver luogo in questa disputa. Di quelle adunque si parla, che sono eccellenti, o almeno, che anno in se tanto di buono, che in sul bel principio dell'esser riguardate incominciano à darci diletto per sola forza della immitazione […].[56]

Baldinucci dunque distingue, anche nel caso della copia dai grandi maestri, quella di vera qualità da quella inferiore. Nell'apprendistato del pittore, queste copie si affiancano allo studio dal naturale. Inoltre esse contribuiscono alla diffusione di invenzioni importanti, diffondendo le «belle Idee de i grandi Artefici, e de' lor mirabili componimenti».[57] Il testo si conclude con una lunga digressione sulle varie modalità di rifarsi a tali esempi importanti, non solo tramite la pittura, ma anche il disegno, l'incisione, la riproduzione plastica in gesso per quanto riguarda la scultura.

I contenuti della *Lettera* riflettono la vivace realtà dell'epoca. Come testimoniano i carteggi intercorsi fra i Medici e i loro agenti, per questi ultimi uno degli spettri era senza dubbio l'acquisto di una copia al posto di un originale. Il processo che portava all'acquisizione di un dipinto sulla base di indicazioni veritiere o giudicate tali era lungo e non sempre facile. I Medici si affidavano in primis ai propri corrispondenti su varie piazze, ma questi talvolta ammettevano di non essere sufficientemente preparati per garantire l'attribuzione e il valore delle opere da acquistare e dunque dovevano interpellare altre persone, «gli intelligenti della pittura», considerati conoscitori affidabili, benché, anche in questo caso, la probabilità di incorrere in errore, ad esempio scambiando per originale una copia, fosse un rischio concreto.

Come gli agenti avevano i loro referenti su piazza, così i Medici si valevano di periti in rapporto con la corte: per restare in ambito lagunare, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, Livio Mehus, Pier Maria Baldi, Giuseppe Nicola Nasini, Anton Domenico Gabbiani, Pier Dandini sono i pittori che, in alcuni casi a più riprese, furono a Venezia per confortare gli intermediari granducali nell'acquisto di dipinti.[58] Tutti erano, in diverso modo, al servizio dei Medici, alcuni di loro (come il Mehus, il Baldi, il Nasini) con il ruolo di 'aiutante di camera', vale a dire fra i salariati di un membro della dinastia fiorentina. Dunque questi «professori», per dirla con le parole di Baldinucci, erano scelti non solo in quanto periti, ma anche in base alla loro fedeltà, nonché per la conoscenza, in modi diversi, della pittura veneta. Mehus, Nasini, Dandini, Gabbiani, che avevano risieduto alcuni anni a Venezia copiando intensamente i grandi maestri locali del Cinquecento, erano ritenuti competenti per dare un valido parere, come attesta, ad esempio, una lettera di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici del 31 gennaio 1671:

> Havendo fatto diligenza sull'indice delle pitture pubbliche di questa città, fatto con grandissima accuratezza da Marco Boschini, mi sono con esso ridotto a memoria essere un gran bel quadro di mano di Paolo Veronese rappresentante l'Apparizione de' Magi al santo presepio nella chiesa di San Silvestro […] Subito per mezzo del suddetto Boschini […] ho fatto introdur trattato […] ma stimo che il signor Baldassar Volterrano e il signor Livio Meus, che l'hanno visto, e forse anche copiato, sapranno dar fondata informatione a Vostra Altezza Serenissima della qualità di esso.[59]

Lo stesso concetto veniva ribadito, oltre dieci anni dopo, da Matteo del Teglia al granduca Cosimo III:

54 Baldinucci 1681a, 12-13.

55 Su questa parte della *Lettera* di Baldinucci inserita in un più ampio contesto si veda Sparti 2008, 409-11.

56 Baldinucci 1681a, 13.

57 Baldinucci 1681a, 15.

58 Sul ruolo dei pittori fiorentini che studiarono a Venezia nel dare pareri circa l'acquisizione di opere per le collezioni medicee cf. Paliaga 2016.

59 ASF, Mediceo del Principato 1573, c. 102*r* (trascritta in Alfonsi 2002, 270).

Figura 4 Bottega di Paolo Veronese, *Resurrezione di Lazzaro*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tela, 187 × 358 cm. Poggio a Caiano (Prato), Villa medicea di Poggio a Caiano e Museo della Natura Morta

> Dirò bene a Vostra Signoria Illustrissima con la mia ingenuità, che due soli sono i professori che hanno stima fra quelli più riguardevoli qui, e che possono giudicare l'opere di pittori di questo paese antichi, e più moderni: questi sono li signori Volterrano e Livio, ch'hanno lungamente studiato in queste maniere, e signori Dandini, men stimato, e 'l Pignoni, più per l'opere loro che non per la stima, e giudizio de' quadri de pittori lombardi [...].[60]

Incorrere in errori era tuttavia all'ordine del giorno anche per i pittori più capaci, a conferma di quanto scritto da Baldinucci, ovvero che perfino i «professori» potevano sbagliare. Un esempio emblematico è rappresentato da quanto scriveva Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici allo scadere dell'anno 1658:

> Pietro da Cortona, che è quel grand'huomo che ognun sa, s'ingannò quando fu qua col cardinale Bichi, perché comperò una copia che veniva da Paolo Veronese per originale.[61]

Il fatto di non poter contare al cento per cento neppure sul parere di chi era considerato il maggior esperto esasperava gli agenti, che avrebbero voluto realizzare un acquisto importante per i loro signori, dai quali confidavano di ricevere in cambio un premio. Così Matteo del Teglia si sfogava con il segretario granducale Apollonio Bassetti in una lettera del 26 luglio 1687:

> Io non ho bastante cognizione di maniere, ma gl'errori che son stati presi da codesti professori in varie occasioni sopra quadri giudicati da questi che hanno tutto il giorno sotto l'occhio l'opere degl'autori vecchi del paese, mi fa perdere la speranza d'havere un giorno la fortuna di servire Sua Altezza Nostro Signore, al quale si è fatto perdere di belle congiunture, ma sopra tutto quella della bellissima tavola di Tiziano, che è fra l'opere insigni di quel grand'huomo la migliore.[62]

Un mese dopo, nell'agosto 1687, del Teglia era di nuovo impegnato in una trattativa di acquisto di un dipinto di Paolo Veronese, identificato con la *Pre-*

60 ASF, Mediceo del Principato 1574, c. 1131*r*, 27 maggio 1684 (trascritta in Alfonsi 2002, 271 nota 18). A quella data il Volterrano era molto anziano, ma è interessante che a Venezia fosse rimasta questa sua fama: dopo un viaggio giovanile nel 1640, quando era circa trentenne, vi era tornato nel 1662-63.

61 ASF, Carteggio d'artisti V, c. 191*v*, 28 dicembre 1658: trascritta in Fileti Mazza 1987, xxxiii, e ripresa in Sparti 1997, 117, e Paliaga 2014, 294. Pietro da Cortona accompagnò il cardinale Alessandro Bichi a Venezia nella primavera del 1644. Su questo breve soggiorno si veda Borean 2013, 17.

62 ASF, Mediceo del Principato 1577, c. 1428*r-v* (trascritta in Prinz 1971, 186-7 nota 71). Non mi risulta che si sappia a quale opera di Tiziano si riferisca del Teglia.

sentazione al tempio in casa Bonfadini.[63] Il prezzo molto elevato richiesto dal proprietario spingeva la corte medicea alla cautela:

> converrà mandare a riconoscer l'opera, perché non sarebbe il primo caso nel quale una bella copia fusse fatta passare per originale, come avvenne in questa Casa medesima al signor Cardinale Leopoldo, che per mezzo del fu signor Paolo Del Sera insaccò per originale la resurrezione di Lazzero fatta da Paolo, et è una manifestissima copia. Et è da sapere che di tali manifatture costà se ne fa professione e si gabbano i pittori et ognuno, perché le opere di maggior fama per lo più sono copiate da maestri grandi in maniera, che col progresso del tempo, doppo che anno fatto la pelle, si dura fatica a conoscerle, e ci vuole una gran pratica et intelligenza, con fidarsi anche poco.[64]

Il dipinto che trasse in inganno del Sera è una grande tela oggi in deposito nella villa di Poggio a Caiano **[fig. 4]**,[65] acquistata fra la fine del 1650 e l'inizio del 1651 dagli eredi di Giovanni Paolo Widmann.[66] Ricordata sotto il nome di Paolo Veronese già nel primo inventario della quadreria di Leopoldo de' Medici (1663-1667 ca), alla sua morte risulta esposta nel Salone de' Quadri del suo appartamento a palazzo Pitti, insieme alla maggior parte dei dipinti veneti da lui posseduti.[67] Quando essa giunse a Firenze, qualcuno osservò che non aveva le caratteristiche dell'originale e addirittura avanzò l'ipotesi che il del Sera avesse truffato di proposito il proprio signore. Nella sua autodifesa, l'accusato respingeva le critiche, rivendicando la propria esperienza nel riconoscere la pittura:

> Havendo inteso anco che sia stato detto a Vostra Altezza che il detto quadro sia copia e non originale, gli dirò solo che di esso ne sono state fatte tre copie, una che è quella che mandai a Vostra Altezza per mostra com'ella sa, piccola assai, un'altra poco più grande per il signor Vidman et un'altra simile incirca a detta del Vidman che l'ha fatta il signor Piero Retano nipote del signor Vidman giovanetto dell'età di 18 anni incirca per suo gusto. Che tutte tre sono state fatte nel medesimo tempo che si fece la detta per mandar a Vostra Altezza e che si fece quella per il signor Vidman e perché Vostra Altezza intende tanto di pittura che il suo giuditio basta a decidere se un quadro sia originale o no, non dirò sopra questo di vantaggio, ma quando pure bisognassi, io credo che ogn'huomo intelligente e pratico conoscerà che detto quadro non solo è originalissimo, ma esquisitissimo e, per così dire, miracoloso, et anch'io non sono al buio afatto in questa professione.[68]

Il del Sera «dilettante» rivendica qui, con tono risentito, la sua capacità di giudicare un originale da una copia, tuttavia la difficoltà di distinguere la mano del Veronese da quella dei suoi stretti collaboratori era nota: lo confermano altri carteggi dell'epoca e la stessa *Lettera* al Capponi. Baldinucci avrà senza dubbio riflettuto su quanto lo stesso Leopoldo gli fece scrivere nel maggio 1674 a Paolo Falconieri, il più importante corrispondente della famiglia granducale da Roma, sempre su un dipinto del Veronese di proprietà di Carlo Maratta:

> Quanto al quadro di Paolo, sappia Vostra Signoria che il Morandi quando fu qua mi disse che dubitava di copia et io ancora, per dirne il vero, ne ho avuto sospetto, perché so che Carluccio lo tiene in un luogo di non troppo buon lume e non lo lascia vedere altrimenti. Il medesimo Morandi mi diede una regola che mi piacque, et è che quando in un quadro di un pittore celebre e di prima riga vi cade il dubbio che sia originale o copia, la più accertata è che sia copia, perché le opere veramente di mano di simili maestri hanno a conoscersi senza che vi possa esser disputa.[69]

Una regola – quella che, a differenza della copia, il dipinto originale 'parli da sé' – non sempre facile da seguire, neppure ai nostri giorni.

63 Paliaga 2016, 222-3.

64 ASF, Mediceo del Principato 1577, c. 1434*r-v*, minuta di lettera della segreteria granducale a del Teglia, 30 agosto 1687 (trascritta in Paliaga 2014, 176-7).

65 Inv. 1890, nr. 540, 187 × 358 cm. Il dipinto non è compreso nei cataloghi di Pignatti e Pedrocco (1991; 1995) e non mi risulta essere stato oggetto di attenzioni da parte della critica.

66 Fileti Mazza 1987, 381-2; Borean in Borean, Mason 2007, 322.

67 BRF, ms. 2443, c. 79*r*. Per la collocazione cf. Conticelli, Gennaioli, Sframeli 2017, 533.

68 ASF, Carteggio d'artisti V, 33, 29 luglio 1651. La lettera è citata ma non trascritta in Borean 2000, 46 nota 27.

69 ASF, Carteggio d'artisti XIX, c. 604*r* (trascritta in Barocchi 1974-75, 6: 264, che ha riconosciuto la grafia di Baldinucci). Sul destino del dipinto, non identificato, cf. Goldberg 1983, 162, 338 nota 94; Paliaga 2016, 198-9.

Abbreviazioni

ASF = Firenze, Archivio di Stato di Firenze
BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BRF = Firenze, Biblioteca Riccardiana

Fonti

Baldinucci, F. (1681a). *Lettera di F.B. fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura. All'Illustrissimo, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzio Capponi, Logotenente per il Serenissimo Gran Duca di Toscana nell'Accademia del Disegno*. Roma.
Baldinucci, F. (1681b). *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Firenze.
Baldinucci, F. (1681-1728). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. 6 voll. Firenze.
Baldinucci, F. (1686). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione*. Firenze.
Baldinucci, F.S. (1725 ca). *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*. A cura di A. Matteoli. Roma 1975.
Boschini, M. (1660). *La Carta del navegar pitoresco*. Venetia.
Boschini, M. (1674). *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia.
Dati, C.R. (1677). *Vite dei pittori antichi*. Firenze.
Malvasia, C.C. (1678). *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*. 2 voll. Bologna.
Mancini, G. (1617-21 ca). *Considerazioni sulla pittura*. Ed. critica e introduzione di A. Marucchi, commento di L. Salerno. 2 voll. Roma 1956-57.
Ridolfi, C. (1648). *Le Maraviglie dell'arte*, *overo le vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia.

Bibliografia

Acanfora, E. (2020). «Firenze 1630: invenzione, copia, mercato. Una fonte per Filippo Baldinucci». Mazzarelli, C.; García Cueto, D. (a cura di), *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*. Roma, 165-78.
Albanese, A. (2008). s.v. «Marucelli Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71. Roma, 376-9.
Alfonsi, M.S. (2002). «Cosimo III de' Medici e Venezia. I primi anni di regno». Borean, L.; Mason, S. (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 265-301.
Alfonsi, M.S. (2014). «'E mi sortì d'impegnarlo in servizio': Marco Boschini e l'*entourage* mediceo». Dal Pozzolo, E.M. (a cura di), *Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca = Atti del convegno di studi* (Verona, 19-20 giugno 2014). Treviso, 64-75.
Aliventi, R.; Da Rin Bettina, L.; Faietti, M.; Grasso, M.; Sassi, R. (2017). «Una 'muta historia': la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici». Conticelli, V.; Gennaioli, R.; Sframeli, M. (a cura di), *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti = catalogo della mostra* (Firenze, Galleria Palatina, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018). Livorno, 117-32.
Arnaboldi, A. (2003). «Il cardinale Girolamo Casanate e la sua raccolta d'arte». Economopoulos, A. (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa*, vol. 2. Roma, 99-124.
Baldinucci, F. [1845-47] (1974-75). *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728]. Nuove annotazioni e supplementi di F. Ranalli; rist. anast. con appendice a cura di P. Barocchi. 7 voll. Firenze.
Barocchi, P. (1979). «Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi». *Storia dell'arte italiana*. Parte prima, *Materiali e problemi*, vol. 2. Roma, 3-81.
Barzman, K. (1989). «Liberal Academicians and the New Social Elite in Grand Ducal Florence». Lavin, I. (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity = Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* (Washington, D.C., 1986), vol. 2. University Park (PA); London, 459-63.
Barzman, K. (2000). *The Florentine Academy and the Early Modern State*. Cambridge (UK).
Beltramme, M. (2005). «Un nuovo documento sull'officina biografica di Gian Lorenzo Bernini». *Studi romani*, 53(1/2), 146-60.
Bickendorf, G. (1998). *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. Und 18. Jahrhundert*. Berlin.
Borean, L. (2000). *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*. Udine.
Borean, L. (2009). «Collecting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Venice». Ilchman, F. (ed.), *Titian, Tintoretto, Veronese, Rivals in Renaissance Venice*. Boston, 61-72.
Borean, L. (2013). «Francesco I e il mercato veneziano». Casciu, S.; Cavicchioli, S.; Fumagalli, E. (a cura di), *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*. Firenze, 13-24.
Borean, L.; Mason, S. (2007). *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*. Venezia.
Borroni Salvadori, F. (1973). «Non solo libri ma anche quadri collezionò Francesco Marucelli». *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XLI, 169-80.
Brown, B.L. (1989). «Replication and the Art of Veronese», in «Symposium Papers VII: RETAINING THE ORIGINAL: Multiple Originals, Copies, and Reproductions». *Studies in the History of Art*, 20, 111-24.
Campori, G. (1866). *Lettere artistiche inedite*. Modena.

e-ISSN 2385-2720

Carminati, C. (2019). «La lettera del Seicento». Procaccioli, P. (a cura di), *L'epistolografia di antico regime = Atti del Convegno internazionale di studi* (Viterbo, 15-17 febbraio 2018). Sarnico (BG), 91-118.

Ceyssens, L. (1978). s.v. «Casanate Girolamo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21. Roma, 144-7.

Cerasuolo, A. (2016-17). «Andrea del Sarto a Capodimonte. Una replica di bottega e una copia d'autore». *Kermes*, 29-30(104-105), 66-76.

Conte, F. (2009). «Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini». *Studi secenteschi*, 50, 171-207.

Conticelli, V.; Gennaioli, R.; Sframeli, M. (2017). *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti = catalogo della mostra* (Firenze, Galleria Palatina, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018). Livorno.

Fileti Mazza, M. (a cura di) (1987). *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo*. Vol. 1, *Rapporti con il mercato veneto*. Milano-Napoli.

Fumagalli, E. (2020). «Guercino e i Gennari nelle collezioni fiorentine del Seicento: un aggiornamento». Benati, D.; Stone, D.M. (a cura di), *Nuovi studi sul Guercino. Da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna*. Piacenza, 117-26.

Fumagalli, E.; Rossi, M. (dir.) (2011). *Florence au Grand Siècle entre peinture et littérature = catalogue d'exposition* (Ajaccio, Musée Fesch, 1 juillet-3 octobre 2011). Cinisello Balsamo.

Giammaria, A. (1993). «Gli interessi di un erudito. La raccolta romana di Francesco Marucelli». *Roma moderna e contemporanea*, 1(3), 37-71.

Goldberg, E. (1983). *Patterns in Late Medici Art Patronage*. Princeton (NJ).

Guarino, S.; Seccaroni, C. (2018). «Il Bacco e Arianna di Guido Reni. Uno sfortunato originale ma un fortunato prototipo». Emiliani, A. (a cura di), *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte* = catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre-15 novembre 2018). Bologna, 39-48.

Hill, R.A.; Bracken, S. (2014). «The Ambassador and the Artist. Sir Dudley Carleton's Relationship with Peter Paul Rubens; Connoisseurship and Art Collecting at the Court of the Early Stuart». *Journal of the History of Collections*, 26(2), 171-91.

Loh, M.H. (2006). «Originals, Reproductions, and a 'Particular Taste' for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting». De Marchi, N.; Van Miegroet, H.J. (eds), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*. Turnhout, 237-62.

Mannelli Goggioli, M. (2000). *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*. Firenze.

Matteoli, A. (1988). «Filippo Baldinucci disegnatore». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32(3), 353-438.

Mattioda, E. (2016). «Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)». *Giornale storico della letteratura italiana*, 193, 354-405.

Mazza, A. (a cura di) (2014). *Antico e Moderno. Acquisizioni e donazioni per la storia di Bologna (2001-2013)*. Bologna.

Mazzarelli, C. (2016). «L'occhio del conoscitore e la questione della 'ripetizione' tra copie e repliche. Alcune note intorno al caso de 'La Fortuna' di Guido Reni nella storia critica». Albl, S.; Aggujaro, A. (a cura di), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*. Roma, 273-89.

Mazzarelli, C. (2018). *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750-1850)*. Vol. 1, *Teorie e pratiche*. Roma.

Monbeig Goguel, C. (2005). *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins italiens. 4. Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles*. Vol. 2, *1620-1800*. Paris.

Montanari, T. (1998). «Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana». Angelini, A., *Gianlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*. Siena, 331-477.

Montanari, T. (2006). «At the Margins of the Historiography of Art: the *Vite* of Bernini Between Autobiography and Apologia». Delbeke, M.; Levy, E.; Ostrow, S.F., *Bernini's Biographies*. University Park (PA), 73-109.

Montanari, T. (2013). *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*. Roma.

Nova, A. (2016). «I discorsi sull'arte di Sebastiano del Piombo». Miarelli Mariani, I.; Pierguidi, S.; Ruffini, M. (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*. Roma, 217-30.

Paliaga, F. (2014). *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*. Roma.

Paliaga, F. (2016). «Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi». *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, 83, 53-101.

Paltrinieri, C. (2020a). «Alla riscoperta della sociabilité dell'Accademia del Disegno di Firenze: i Luogotenenti». Tarallo, C. (a cura di), *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*. Siena, 3-20.

Paltrinieri, C. (2020b). «Filippo Baldinucci *Scultore*? A New Light of His Fifty Years in the Accademia del Disegno». Fumagalli, E.; Rossi, M.; Struhal, E. (a cura di), *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*. Firenze, 21-34.

Perini, G. (1991). «Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il 'parere' di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia». *Accademia Clementina Bologna. Atti e memorie*, 28/29, 169-208.

Pignatti, T.; Pedrocco, F. (1991). *Veronese. Catalogo completo*. Firenze.

Pignatti, T.; Pedrocco, F. (1995). *Veronese*. 2 voll. Milano.

Prinz, W. (1971). *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*. Berlin.

Procaccioli, P. (2019). «La lettera volgare del primo Cinquecento: destinatari e destini». Carminati, C. (a cura di), *«Testimoni dell'ingegno». Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*. Sarnico (BG), 9-32.

Röstel, A. (2019). «Filippo Baldinucci and a Copy of Titian's Bacchanal of the Andrians». Albl, S.; Ebert-Schifferer, S. (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*. Roma, 297-315.

e-ISSN 2385-2720

Salerno, L. (1983). «A Newly Discovered 'Sybil' by Guercino and the Problem of Workshop Copies». *Apollo*, 117(252), 94-6.

Sohm, Ph. (1991). *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge.

Sparti, D.L. (1997). *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, 'atelier' e officina*. Roma.

Sparti, D.L. (2008). «Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia». Deramaix, M.; Galand-Hallyn, P.; Vagenheim, G.; Vignes, J. (dir.), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*. Genève, 391-423.

Spear, R.E. (1997). *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven; London.

Struhal, E. (2017). «Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*». Trouvé, S.; Hech, M.-C.; Freyssinet, M. (dir.), *Des mots pour la théorie, des mots pour la pratique. Lexicographie artistique: formes, usages, et enjeux dans l'Europe moderne*. Montpellier, 209-23.

Struhal, E. (2020). «Filippo Baldinucci's Autopsy and Art Theory in the 'Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno' (1681) and His 'Lettera a Vincenzo Capponi (1681)'». Oy-Marra, E.; Schmiedel, I. (Hrsgg.), *Überzeugen. Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*. Heidelberg, 89-110.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Tra originali e copie: note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio

Ilenia Pittui
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article aims to further discuss the relationship between originals and copies within the collection of the historian Paolo Giovio from Como. Particular attention is paid to a nucleus of portraits of Ottoman Sultans, the existance of which is also attested in Giovio's *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florence, 1551). Among the series of copies made, the first one, painted by Cristofano dell'Altissimo for Cosimo de' Medici and now preserved in the Uffizi Galleries of Florence, is taken into consideration. The final remarks concern the echo and influences that Giovio's collected portraits might have had in the Ottoman territories.

Keywords Paolo Giovio. Museum. Portraits. Ottoman Sultans. Originals/Copies.

1 Di uno scrigno di ebano e avorio

Ne quis autem miretur, unde ad nos antiquorum praesertim Turcarum Regum verae imagines pervenerint, operae pretium erit enarrare, quo pacto curiositati nostrae fortuna arriserit.

Hariadenus Barbarussa, Othomannicae classis praefectus, quum ardente bello inter Carolum Caesarem et Franciscum Regem in auxilium a Gallis evocatus Massiliam pervenisset, amicitiam iniit cum Virginio Ursino, Anguillariae Comite, Gallicarum aliquot triremium praefecto, certatumque est inter eos magnis muneribus, ea tamen conditione, ut aliquanto pretiosora Barbarus acciperet dona quam rependeret. Nam illum Virginius romana liberalitate nostrarum rerum copiam avide expetentem caelato argento et multa serica veste donavit; ille Virginium arcu Scythico cum pharetra nobilissimi operis et persico acinace gemmata vagina insigni, qui Hismaëlis Sophi fuisse dicebatur, atque item talari toga auro et purpura intertexta, addens arculam ex ebeno et ebore fabrefactam, in qua undecim Othomannorum Regum vera simulacra, pro captu barbarorum artificum pretiosis coloribus in levigatae chartae tabellis depicta visebantur; quae Virginius elegantiae studiosus omni alio munere pluris aestimavit. Neque Barbarussa commentitiis imaginibus Virginium decepisse existimandus est; nam quum inferiorum Othomannorum tabellae pictae et numismata aerea, quae apud nos visuntur, cum illis mire conveniant, superiorum etiam Regum veras esse formas censendum est.

Has omnes Virginius magnis exoratus precibus Alexandro Farnesio Cardinali et mihi, latio-

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-06-23
Accepted 2021-10-08
Published 2021-12-21

Open access

Citation Pittui, I. (2021). "Tra originali e copie: note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio". *Venezia Arti*, n.s., 30, 27-40.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/002

> ribus in tabulis ad delectationem elegantium virorum pingendas, communicavit.[1]

Questa storia ha inizio *sub effigie Baiazetis Primi, Turcarum Regis*, lì ove Paolo Giovio (1483 o 1486-1552) ricostruisce e corrobora l'origine ottomana di un nucleo di ritratti di Sultani inclusi nella sua collezione; lì ove fa riferimento allo storico scambio di doni che ebbe luogo – entro il discusso patto diabolico tra il re di Francia Francesco I e Sultan Solimano – tra Virginio Orsini, conte dell'Anguillara, e Khayr al-Din/Hayreddin/Ariadeno, detto Barbarossa (1543):[2] ogni dono di quest'ultimo doveva essere ricambiato con un dono ancora più prezioso. Tra questi, in particolare, uno scrigno di ebano e avorio passato alla storia poiché sembrerebbe vi fossero custoditi i *vera simulacra* di undici (o, forse, più correttamente dieci) Sultani Ottomani.[3] Regalo, quest'ultimo, che l'Orsini pare amasse più di tutti gli altri. È lo stesso Giovio ad attestare che questi ritratti furono realizzati secondo lo stile degli artisti barbari («pro captu barbarorum artificum») che erano soliti usare una «levigata charta», letteralmente una carta liscia/levigata,[4] alludendo esplicitamente ai meccanismi di produzione della carta nel mondo musulmano che spesso e volentieri prevedevano un processo di levigatura per apportarvi delle migliorie.[5] Il passo («pro captu barbarorum artificum pretiosis coloribus in levigatae chartae tabellis depicta visebantur»), nel suggerire un'attenzione del Giovio volta verso letture stilistiche e valutazioni dei materiali artistici, non tralasciando la preziosità dei colori, ci consente di immaginare uno scrigno di ebano e avorio certamente ottomano[6] dentro il quale erano custoditi dei ritratti miniati su carta, che si possono forse immaginare inseriti entro cornici di forma rettangolare («tabellae»),[7] e che già Hans Georg Majer ha ricondotto alla mano del ritrattista ottomano Nigârî.[8] L'attenzione descrittiva, pur nella sua brevità e nel peculiare codice espressivo adottato dall'autore, mi pare concorra a confermare e delineare il profilo di un Giovio scrittore e intenditore d'arte, mostrandone, ancora una volta, la «dimensione davvero sovraregionale»[9] del suo sguardo e quella consapevolezza critica che ebbe certamente ad affinare innanzitutto nell'esperienza della cultura figurativa settentrionale e della Roma di Agostino Chigi e Leone X.[10] È così che, dopo non poche suppliche, da un originale ottomano furono ricavate due serie di copie fedeli di mano occidentale, delle quali Giovio offre puntuale attestazione: quella del cardinale Alessandro Farnese, della quale rimane il ricordo di «dieci quadri mezzani in tela con cornice degli Imperatori ottomani» in un inventario del 1626 della Villa Farnese di Caprarola;[11] quindi, quella gioviana. In entrambi i casi, ricorda lo stesso Giovio, si ebbe cura di riprodurre l'immagine originale su tavole più grandi, affinché i gentiluomini colti potessero meglio godere di quelle opere. Le pagine gioviane incalzano, dunque, un ragionamento attorno a originali indissolubilmente legati ai loro doppi, senza i quali andrebbe

1 *Pauli Iovii Opera* 1972, 311; cf. Giovio 2006, 581-2.

2 Franco Minonzio (Giovio 2006, 586 nota 4) segnala un'ulteriore allusione al rapporto tra Orsini e Barbarossa nell'epistolario gioviano, abitualmente tralasciata – scrive – perché nell'indice di Ferrero viene ascritta a Giovan Paolo dell'Anguillara, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 320: «Basta, ch'el conte de l'Anguillara bibe *ad aequalem haustum* una coppa di siropo acetoso con Barbarossa al banchetto, e il Baiesio, scrittore *de re vestiaria*, ebbe una vesta da Barbarossa, come il cavaliere Rosso una casachetta dal duca de Amalfi». Sulla campagna militare franco-ottomana del 1543-4 si veda Isom-Verhaaren 2007.

3 Per una discussione sul numero (undici?) di questo nucleo di ritratti, cf. Le Thiec 1992; Pittui c.d.s. a. Più in generale, sul Museo e i ritratti della collezione Giovio si vedano almeno: Klinger 1991; Majer 1995; Giovio 1999; Majer 2000; *The Sultan's Portrait* 2000, in part. 141-50 (J. Raby); Casini 2004; Minonzio 2006; Minonzio 2007; Rossi 2013; Born, Dziewulski, Messling 2015, in part. 37-43 (G. Renda), 184 (R. Born).

4 Già la traduzione francese curata da Blaise d'Éveron (Parigi, 1559) traduceva «papier liscé», cf. «polished paper» in Majer 1995, 448. Per la traduzione italiana propenderei, dunque, per tralasciare il termine «papiro» (cf. Giovio 2006, 581), il quale potrebbe risultare fuorviante, privilegiando piuttosto la traduzione letterale 'carta levigata' in grado di rievocare immediatamente la connessione con il mondo ottomano (cf. Karabacek 1887; Babinger 1931; Curatola, Scarcia 1990, 180; Fontana 1998, 22).

5 Sulle tecniche di produzione della carta nel mondo musulmano e, in part., in quello ottomano cf. Babinger 1931; Bloom 2000; 2001; Déroche 2012, in part. sulla levigatura si veda 165.

6 Julian Raby, nella sua digressione su Paolo Giovio in *The Sultan's Portrait* 2000, 146, annota come l'ebano e l'avorio fossero due materiali impiegati spesso in combinazione negli arredi ottomani sultanali già intorno alla metà del XVI secolo.

7 Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 148 (J. Raby).

8 Cf. Majer 1995.

9 Agosti 2008, 86.

10 Sul Giovio scrittore d'arte cf. Giovio 1999; Agosti 2008.

11 Napoli, Archivio di Stato, inv. 1853 (I) 2, f. 66*v*; cf. Riebesell 1989, 69 nota 443; Le Thiec 1992, 785 nota 13. A tale proposito, già Raby (*The Sultan's Portrait* 2000, 150 nota 76) osserva che la definizione «quadri mezzani» si accorda con il «latioribus in tabulis» gioviano.

e-ISSN 2385-2720

perduta la memoria della forza veridica del loro sembiante e dell'atto creativo del primo artista. Ma, ancor più, la sua *Sala de' Turchi*,[12] nello scegliere il ritratto come preponderante mezzo di legittimazione storica del Potere Ottomano, segna un peculiare approccio collezionistico che, nell'andare razionalmente oltre quei volti ritratti, vi include anche preziosi oggetti dell'arte e della cultura islamica, a tratti quasi rivelatori di un interesse che sembra tangere anche la cultura materiale di quelle terre in fondo non troppo lontane.[13] Si profila, dunque, la necessità di inserire e riconsiderare Paolo Giovio e la sua *Sala de' Turchi* entro la storia del collezionismo italiano ed europeo rivolto all'arte e alla cultura islamica, fulcro di quella sensibilità che Giovio nutriva verso l'Alterità Musulmana, sempre guidata da un senso di *curiositas* basato su una prassi e un rigore scientifico di fatto mai abbandonati.[14] Come ben osserva Franco Minonzio,

> quando Le Thiec si chiede, non senza stupore, come un vescovo del Cinquecento abbia potuto fare posto nella sua collezione a ritratti di "infedeli", a essere erronea è la prospettiva generale. Giovio è tutto fuorché vincolato all'ortodossia, poiché serba su ogni questione (comprese quelle della vita religiosa) un'autonomia di giudizio e una franchezza di parola che sono il portato più vistoso della formazione filosofica e medica ricevuta tra Padova e Pavia, nella quale spicca l'apporto di Pomponazzi.[15]

Giovio, acuta penna sempre tesa verso una ricercata e meditata «luce della verità»,[16] non esente, ad un tratto, dall'esercizio di una prudenza nicodemitica[17] chiamata a relazionarsi con il suo preesistente pluralismo intellettuale, per sua natura «poligenetico e irriducibile ad una unicità di matrice»,[18] rifugge l'applicazione di un mero e generico principio di tolleranza verso l'Alterità. È del 1531 (pubblicato nel 1532) il suo *Commentario de le cose de' Turchi*, scritto offerto, pochi anni dopo l'assedio di Vienna del 1529, all'imperatore Carlo V, così mettendo a disposizione del sovrano tutte le sue conoscenze e la sua intelligenza politica

> poiché a tutto il mondo è notissimo che Vostra Maestà per sua singolare religione e grandezza d'animo non pensa in altro che ne l'impresa contra i Turchi […] acciocché facilmente per li capitani e maestri di guerra si possano trovare veri rimedi contra le forze e arti loro, e li soldati cristiani con gli essempi de le cose passate pervenghino a migliore e più accomodata disciplina per potere debellarli.[19]

Già il *Commentario* narra, allora, una storia per personalità che, superando l'opposizione cristiani/infedeli cara alla tradizione letteraria epi-

12 Cf. Como, Biblioteca Museo Civico, Cod. Acchiappati, b. 9, fasc. 6, 2 giugno 1588, *Confessione per gli mobili fatta fra gli M. Lodovico et Ottavio Giovio, anco a nome de gli Rev. Benedetto et Martio Giovio…*, not. Io. Paolo Olgiati. Si veda inoltre: Klinger, Raby 1989, 49 e 54 nota 26; *The Sultan's Portrait* 2000, 143 (J. Raby).

13 Cf. Como, Bibliotheca Società Storica Comense, Cod. Rezzonico, *Cathalogo delle Spoglie Affricane Portate da Iovio a Roma per Ornamento della sua Bottega*, ff. 322*r*-*v*; *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 171 (lettera indirizzata da Roma a Rodolfo Pio da Carpi, il 28 dicembre 1535): «Ma il signor Marchese mi può comandare, perché mi ha dato delle spoglie di Barbarossa; *idest* un par di chiavi lavorate del cassone del tesoro, le quali il nostro Chieregato porta in processione. Ho avuto ancora l'Alcorano e 'l *Rationale divinorum* di Maometo, i quali ho donati a Monsignor Reverendissimo di Bellai. Ho una veste da sacerdote, un vaso ove si lavavano le gaze di Barbarossa, e uno scudellone di porcellanissima, nel quale Sua Maestà si lavava i balatroni. Ho la scimitarra di Ramadan di Baeza, e lo scettro, il quale fu già del re Muleassem; e io non burlo in questo. Ho uno zafiro datomi dal signor Marchese, il quale fu di Barbarossa: però ha un poco di effimera. Basta, che ho anche un tappeto di seta bellissimo, il qual fu di Giafer Agà, eunuco da forficette di Barbarossa; al quale Cesare ha fatto buona ciera, e il Marchese lo voleva per sua moglie; e il Doria l'ha mandato a Cataro, per essere gentile uomo. Sì che, Signor mio, io ho la processione a casa; e Cornucopia non le vederà mai, se non vien qua in persona a braccio col Papa». E ancora, sulla scimitarra, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 202 (lettera indirizzata da Milano a Cosimo de' Medici, l'11 gennaio 1538): «E avendo io rinunciato li papeschi favori di tafetà a Nostro Signore Papa Paulo, mi venerà molto bene il ponere il resto della vita in servizio di V. Ecc.zia e della Ill.ma Casa. E in segno e omagio di mia servitù mando a quella una finissima scimitarra della prima bussula, qual fu trovata nel castel di Tunesi fra li ducati di Barbarossa, et è guarnita da fiero corsaro e non da profumato soldato».

14 Cf. Minonzio 2002, 2: 308; 2005, 37-8.

15 Minonzio 2006, LIII-LIV. Per una discussione in merito alla prospettiva culturale e alla questione storiografica posta in Le Thiec 1992, unitamente all'indicazione di lavoro centrata sul ruolo rivestito dalla fisiognomica nello sguardo gioviano, rimando alle acute e puntuali considerazioni, da me interamente condivise, proposte da Franco Minonzio (2005, 32-44).

16 *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 174; cf. Minonzio 2006, XLIX-L, LXII.

17 Cf. Minonzio 2002, 2: 245-308.

18 Minonzio 2002, 2: 288; cf. Minonzio 2005, 38.

19 Giovio 2005, 69. Sul *Commentario* gioviano si veda inoltre: Michelacci 2001, 49; Sodini 2007.

e-ISSN 2385-2720

co-cavalleresca,[20] riflette lo «spirito più libero e spregiudicato»[21] del suo tempo. È la necessità della conoscenza la ragione che guida l'opera gioviana al fine di contrapporre l'obiettività del dato storico reale, con tutte le sue umane luci e ombre, a quelle verità aprioristiche, inevitabili cause di una inefficace lotta contro l'evanescente fantasma di un nemico.[22] Quei ritratti di Turchi, non solo Sultani, diventano così specchio erasmiano,[23] ambivalente figura di alterità/identità per una *Christianitas* ora messa in discussione.[24]

2 Paolo Giovio: tra originali e copie

> Ma che cosa è veramente un originale e che cosa una copia? Possiamo usare questi termini sempre con lo stesso valore oppure essi assumono tante sfumature differenti quante sono le epoche diverse da cui retrospettivamente si guarda al passato e alla sua arte?[25]

Ancora ci si interroga davanti a 'originali multipli' rinascimentali, repliche mai seriali che misurano la loro *adaequatio* dinnanzi a un modello del quale restano debitori pur rivendicando l'unicità di quel peculiare atto creativo.[26] Fu così, ad esempio, per il profilo del Magnifico Solimano, pittoricamente catturato dal Tiziano dapprima per il Gonzaga e poi per il Della Rovere, donde la fedele copia donata proprio allo storico comasco Paolo Giovio.[27] Fedele copia, a sua volta copiata e copiata ancora, che così rafforzava la memoria stessa del suo 'originale-doppio'.[28] E così Giovio, quasi emulo del Lucullo di pliniana memoria,[29] parimenti andava ricercando, figlio del suo tempo, anche *apographa*/*exemplaria* che potessero *exprimere*, *cum similitudo*, tanto la resa dei moti dell'animo quanto quella del sembiante fisiognomico.[30] Originali e copie hanno, quindi, facoltà di rincorrersi e confondersi nel Museo gioviano, tutti ottenuti con sapiente e diplomatica strategia, ricontestualizzati come documenti visivi di Storia autenticati e resi 'verisimili' da fonti iconografiche spesso puntualmente menzionate,[31] come accade appunto nel caso dei Sultani Ottomani. La contestualizzazione dell'idea gioviana di copia, necessariamente rinascimentale, porterebbe, forse, a ragionare ancora su una certa «indifferenza gioviana verso l'avere a tutti i costi degli originali»,[32] anche considerando la modestia delle risorse economiche di cui il Giovio in fin dei conti poté disporre

20 Cf. Formica 2012, 40.

21 Minonzio 2006, L.

22 Cf. Michelacci 2001, 52; Michelacci 2005, 25, in part. la nota 51, e 40-1; Formica 2012, 28; Pujeau 2015, 80-96.

23 L'ineluttabile necessità di convivere con il nemico Turco era già nelle pagine del *De bello Turcis inferendo* (1530) di Erasmo, la cui impresa è tra quelle menzionate dal Giovio nel suo *Dialogo* (cf. Giovio 1978, 139-40; *Pauli Iovii Opera* 1984, 418) e il cui ritratto vedeva riservato un posto d'onore nel Museo comasco, al fianco dei volti di Andrea Alciato e Budé, cf. *Pauli Iovii Opera* 1957, 3: «Nam, ut audio, me inter Erasmum atque Budaeum, aeterni nominis viros, medium collocasti; sic ut vivus inter bonos mortuos honoris causa specter; quod uni M. Varroni in Augusti Bibliotheca contigit»; Minonzio 2002, 2: 292, in part. la nota 176.

24 Cf. Hampton 1998, 117; Michelacci 2001, 56, 64-5; Michelacci 2005, 47-8; Formica 2012, 16.

25 Barbanera 2011, 67.

26 Sul tema originale-copia, cf. Sénéchal 1986; Melucco Vaccaro 1987; «Retaining the Original» 1989; Spear 2002; Barbanera 2011; Osano 2017a; Natali 2018.

27 Cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 325: «Ieri passorno qua quatro, stati soldati del Signor turco, fugiti dal campo a Comara doppo la presa di Strigonia; fra quali è un Jaymo spagnolo del ordine de' spachi oglani, litterato in arabico, come da puto erudito nel seraglio. Esso mi ha dato conto maraviglioso de' consigli de' Turchi e de' nomi de' capitani morti e feriti. E *in summa* l'ho trovato delle cose passate veritevole e ben prattico. Dice cose grandi del cervello erudito e cupido di gloria di Solimano; e vedendo il ritratto qual mi ha mandato il duca d'Urbino, affirmano tuti quatro essere sputato». Per un'analisi e una discussione dei ritratti di Solimano, Hürrem Sultan/Rosselana e Mihr-i Mah Sultan/Cameria rimando alle mie riflessioni in Pittui c.d.s. b.

28 Cf. Barbanera 2011, 68.

29 *Nat. hist.*, 35, 125; cf. Corso, Mugellesi, Rosati 1988, 431 nota 1.

30 Cf. Anguissola 2006, in part. 568-71. Per una riflessione sulla relazione tra ritratti e fisiognomica nell'opera di Paolo Giovio, cf. Maffei 2021.

31 *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 2: 132-3: «E acciò che si mostri al mondo che li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati, acciò possi (chi di questo si vorrà chiarire) andare a vederli»; cf. Klinger 1991, 1: 157-201, 240-3; Haskell [1993] 1997, 41; Giovio 1999, 164; Minonzio 2006, LI-LII.

32 Cf. Klinger 1991, 1: 157-201; Giovio 1999, 161; Minonzio 2006, XLVII: «Una grande maggioranza dei ritratti che figuravano nella collezione del Museo era costituita da copie di originali di scarsa qualità o eseguite da pittori di modesta originalità artistica. È fuori di dubbio che l'indifferenza gioviana verso l'avere a tutti i costi degli originali sia radicata nella sua concezione del ritratto come corrispettivo visivo dell'immagine biografica, nella sua decisa opzione per l'oggettività del dipinto».

e-ISSN 2385-2720

per la realizzazione di un progetto sì ambizioso.[33] È un Giovio criticamente consapevole in materia d'arte, che, come opportunamente sottolinea Barbara Agosti,[34] vantava pur sempre nella sua collezione, per citarne solo alcuni, il doppio ritratto di Alberto Magno e Duns Scoto ricondotto da Giovanni Romano ad Amico Aspertini,[35] o le opere di Mantegna,[36] Dosso Dossi,[37] Tiziano[38] e Bronzino,[39] ma, fatta salva l'altrui benevolenza, mai abbastanza abbiente da potersi permettere un Vasari alle sue dipendenze, e dovendosi quindi accontentare di «un pittore todesco, qual tengo in casa a 4 scudi il mese e bone spese».[40] Anche i ritratti di Ottomani – per alcuni dei quali, laddove possibile, il Giovio disponeva di ritratti multipli del medesimo soggetto, talvolta anche su diverso supporto –,[41] entrarono a far parte di quel «suo "iucundo museo" [che] non era "arte assoluta", egli lamentava, a causa di una mancanza di armonia globale nel disegno, il risultato della necessità di procedere pezzo a pezzo, in base all'accessibilità di fondi».[42] Ma, in fondo, trattandosi di ritratti, non è forse l'originale stesso una copia, una *imitatio* delle forme di natura, verso le quali già in Plinio, fonte testuale sempre particolarmente cara al Giovio, si rileva una certa tensione agonistica da parte dell'artista?[43]

3 Tra Como e Firenze

È poi, forse, alla morte del Giovio (1552) che sopraggiunse repentinamente il momento in cui anche quei volti di Ottomani, già copia di originali ottomani, si ritrovarono a diventare, per una sorta di trasposizione, a loro volta 'originali gioviani', autorevole e ricercato modello italiano per altre raccolte europee (e non solo). Cinque furono le copie della collezione Giovio realizzate in meno di sessant'anni,[44] quasi un atto conservativo che provava a opporsi e a resistere al processo di declino ormai avviato che portò alla dispersione di molte delle sue tele originali – e a cui plausibilmente contribuì anche lo stanziamento nel Museo delle truppe spagnole del capitano De Castro (autorizzato nel 1581), le quali suppongo non abbiano affatto simpatizzato con la celebrazione della virtù dei Turchi.[45] Mentre a Como è ancora possibile ammirare il Maometto I Çelebi[46] **[fig. 1]** e l'agile funambolo Ali Turco (Romae 1547)[47] **[fig. 2]**, entrambi provenienti dalla raccolta Rovelli, unitamente al ritratto del giannizzero Aiax

33 Per la biografia del Giovio si rimanda all'opera di Zimmermann 1995, della quale è disponibile una traduzione aggiornata a cura di Franco Minonzio (Zimmermann 2012).

34 Cf. Agosti 2008, 38-9.

35 Cf. Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, 174-5, nr. 38. A proposito di Amico Aspertini, si veda anche il ritratto di Alessandro Achillini (1461/1463-1512), individuato da Elisabetta Fadda e oggi conservato presso le Gallerie degli Uffizi di Firenze, di cui il Giovio già disponeva nell'agosto 1521; cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 92: «Doctissime atque officiosissime Mari, Incessit iampridem animo meo libido haud illaudabilis cubiculum mercuriale atque Palladium exornandi verissimis clarorum in litteris virorum imaginibus, ut boni mortales eorum exemplo ad virtutes aemulatione gloriae accenderentur. Proinde singulis tabellis dignissimorum artificum depictis plurimas eorum imaginem non sine labore collegi, et in primis Pontani, Mirandulae, Politiani, Ficini, Hermolai, Sabellici, Achillini, multorumque aliorum, ut Dantis, Petrarchae, Bocacii, Aretini, Baptistae Alberti, Pogii, Argyropoli, Savonarolae, Marulli et similium»; Fadda 2011.

36 Cf. Agosti 2005, 165-7.

37 Cf. Jellinek 2007.

38 Cf. De Vecchi 1977, in part. 89.

39 Cf. Agosti 2008, 73-5, 103-4, 110.

40 *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 304; cf. Agosti 2008, 116.

41 Si veda, ad esempio, il caso del Barbarossa, personaggio eminente del quale il Giovio doveva certamente disporre di almeno un paio di ritratti (Agosti 2008, 88 nota 209; cf. Klinger, Raby 1989; Costamagna 2003, in part. 30-1). Ma, così accadeva anche per Maometto II, la chiosa del cui *elogium* mi pare vada ad ammettere la presenza di (almeno) un terzo ritratto del Conquistatore.

42 Zimmermann 2012, 346.

43 Cf. Anguissola 2006, 558.

44 Minonzio 2006, XLVIII-XLIX: 1) Cristofano dell'Altissimo per conto di Cosimo I de' Medici (1552) (cf. *Gli Uffizi* 1979); 2) Bernardino Campi per conto di Ippolita Gonzaga (approssimativamente nel medesimo periodo) (cf. Morselli 2002); 3) Tobias Stimmer per conto dell'editore Pietro Perna (1570 ca) (cf. Thöne 1936; Tanner 1984; Hagedorn 2020); 4) Ferdinando arciduca d'Austria ne commissionò delle copie per il castello di Ambras (1579) (cf. Kenner 1893-98; Schütz 1984); 5) Federico Borromeo ne richiese delle copie agli eredi gioviani per il tramite del Borsieri (1619) (cf. Marcora 1981).

45 Cf. Rovelli 1928, 145-6, 154.

46 Como, Pinacoteca Civica, inv. P158; cf. Rovelli 1928, 167, nr. 38. Sul ritratto, cf. Klinger 1991, 2: 127-8, cat. 236.

47 Como, Pinacoteca Civica, inv. P156; cf. Rovelli 1928, 189, nr. 302. Sul ritratto, cf. Klinger 1991, 2: 9, cat. 19.

Figura 1 Pittore italiano, *Ritratto di Maometto I Çelebi*. Prima metà del XVI sec. Olio su tela. Como, Pinacoteca Civica

Figura 2 Pittore italiano, *Ritratto di Ali Turco*. 1547. Olio su tela. Como, Pinacoteca Civica

Aga[48] **[fig. 3]**, proveniente dalla collezione Mollinary, altri 'originali gioviani' certamente ancora si celano al pubblico sguardo in attesa di essere identificati e resi noti.[49] Nel 1928 il Rovelli indica ancora in collezione privata: un ritratto di Solimano, tra le proprietà della famiglia Setz;[50] un ritratto di Rosselana, «uxor Solimani», e di sua figlia, «la Sultana, figlia del Gran Turco», di proprietà dei Rovelli;[51] e un ritratto della moglie di Selim, attestato tra le proprietà della famiglia De Orchi.[52] A questi si va ad aggiungere, inoltre, un ritratto di Uzun Hasan, italianizzato Usuncassano, di proprietà della famiglia Rovelli.[53] E tuttavia, una volta copiati, quei ritratti, rompendo quella particolare logica collezionistica, entrano in una dimensione altra, diventano maschere slegate dall'originario gioco mnemonico che teneva insieme imprese e ritratti, parole e immagini, ispirando altri progetti collezionistici, oltre il Giovio e la sua Como.[54]

Ed è qui che il nostro interesse necessariamente si focalizza sulla prima serie di ritratti voluta dallo stesso Giovio, quella che Cristofano dell'Altissimo,[55]

48 Como, Pinacoteca Civica, inv. P592; cf. Rovelli 1928, 188, nr. 284. Probabilmente rappresentante un giannizzero del tempo di Solimano dall'identità incerta (cf. Klinger 1991, 2: 4-5, cat. 10), che ha il capo coperto da una sorta di cuffia bianca di lana con un lungo lembo che ricade sulle spalle a protezione del collo. Giovio si sofferma sulla descrizione di questo particolare copricapo nell'*elogium* di Murad II indicandolo come *exarcola* (*Pauli Iovii Opera* 1972, 336: «…id exarcolam vocant…»; cf. Giovio 2006, 629), termine che mi pare riprenda il veneziano *zèrcola/xèrcula/zarcolàr*, considerato derivante dal persiano e osmanli *zerkulah*, «berretta ricamata d'oro», già impiegato nelle fonti quattrocentesche (cf. Cortelazzo 2007, 1511, 1521). L'uso del termine andrebbe, quindi, a costituire una delle conferme del fatto che Giovio guardò con attenzione e certamente attinse alle fonti veneziane (cf. Pujeau 2015, in part. 62-80, 424-66).

49 In tal senso, importanti novità, anche documentarie, saranno certamente contenute nell'atteso volume X della *Pauli Iovii Opera*, dedicato appunto all'*Iconographia* gioviana.

50 Cf. Rovelli 1928, 178, nr. 135.

51 Cf. Rovelli 1928, 191, nrr. 318 e 330.

52 Cf. Rovelli 1928, 191, nr. 329.

53 Cf. Rovelli 1928, 188, nr. 285.

54 Cf. Pommier 2003, 114.

55 Per un profilo biografico dell'artista, cf. Meloni Trkulja 1985.

Figura 3 Pittore italiano, *Ritratto di Aiax Aga*. Prima metà del XVI sec. Olio su tela. Como, Pinacoteca Civica

Figura 4 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Bayezid I*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

allievo del Pontormo e del Bronzino, realizzò per conto di Cosimo de' Medici.[56] Esse furono verosimilmente, tra quelle pervenuteci, le copie più attendibili e aderenti agli 'originali gioviani' e, forse, allo stesso gusto gioviano,[57] innanzitutto perché realizzate immediatamente a ridosso della morte del Giovio, in una fase che ancora conservava l'unitarietà dei contenuti del Museo. Secondariamente, sono copie che in qualche modo tornano in quella Firenze che aveva accolto Paolo e ne aveva raccolto gli ultimi sospiri, commissionate da un suo grande mecenate che ne aveva conosciuto e seguito gli intenti in vita e che ora decideva finalmente di inserirli anche all'interno di un suo autonomo progetto collezionistico. Come attesta la documentazione, dell'Altissimo, pittore ormai maturo, si recò a Como già nel giugno del 1552 per copiare i ritratti della collezione gioviana, selezionando i personaggi più illustri e famosi.[58] Non sembra, quindi, ci si debba aspettare un'imitazione pedissequa dei contenuti del Museo, ché altre erano le finalità perseguite. Malgrado la necessità di normalizzazione del formato sì da rendere la nuova serie, poi detta appunto 'Gioviana', più omogenea rispetto alla collezione originale, i ritratti mantengono, quale cifra caratteristica, l'iscrizione identificativa in eleganti capitali dorate così cariche di reminiscenze, seppur condannati alla perdita di un attributo che comunque mai arriva a negarne le implicazioni fisiognomiche.[59] Così è per il Bayezid I *Yıldırım*

56 È il Giovio stesso ad aver suggerito l'idea di questa serie già nel 1549 invitandolo a «mandar un pittorello a casa mia [...] acciò ne ricavi quelli più famosi, et che più gli gradiranno, per ornarne una sala a Castello» (cf. Vasari 1923, 497-8; *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 2: 133; Meloni Trkulja 1985, 56).

57 Ritengo plausibile l'ipotesi avanzata da Linda S. Klinger (cf. Klinger 1991, 1: 207) secondo la quale le copie fiorentine avrebbero dovuto costituire la base anche per la versione illustrata degli *Elogia*, così garantendo e assicurando la realizzabilità del progetto. Ed è, quindi, lo stesso Cosimo a confermare, in una lettera indirizzata al Giovio (Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo, fil. 192, f. 13; cf. Klinger 1991, 1: 231 nota 30), la scelta dell'incisore, forse Hendrick van den Broeck, cf. Vasari 1923, 751 e 753 nota 10; Giovio 1999, 163; Minonzio 2006, LXXXV.

58 Cf. Meloni Trkulja 1985, 54, 56; de Luca 2011, 31 (F. de Luca).

59 Cf. Meloni Trkulja 1985, 54; de Luca 2011, 32 (F. de Luca).

Figura 5 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Maometto I Çelebi*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

Figura 6 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Maometto II*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

fiorentino[60] **[fig. 4]**, il quale pur privandosi della folgore, già attributo di Giove ora donato a un empio barbaro mortale,[61] continua a ostentare la lunga barba[62] divisa in due,[63] simbolo della sua cattiveria e dei suoi costumi ingannevoli. E insieme a lui, grazie all'iniziativa di quel Cosimo che già coglie-

60 *Pauli Iovii Opera* 1972, 310-11: «Baiazetes, eius nominis primus Othomannorum principum ordine quartus, hoc austeri oris Scythico rictu, hirtisque cirris discriminata prolixe barba terribilis, a singulari celeritate repentinoque et vehementi bellicarum actionum impetu Hildrim est appellatus, quae vox apud Tartaros cum tonitru terrificum fulmen significat»; cf. Giovio 2006, 581. Ma si veda anche il riferimento nell'appendice poetica di Augusto Cocceiano, cf. Minonzio 2012, 88, nr. 16: «Tune credideris forte, nefas, hic tibi maximi / Spectari superum fulmineam regis imaginem / Quod depicta Iovis tela vides, egregia manu / Praeclari artificis, quod tabula conspicis in brevi / Magnum terrifico orbem tonitru, atque aethera concuti; / Nuncque atris Acherontis tenebris omnia contegi, / Nunc tingi liquidis sulphurei fulguris ignibus. / Non non ad Semelen auricomam Iupiter amplius / Fraudes coniugio commeditans ventitat improbus. / Nec tu Thessalicum forte putes cernere Apollinem / Arcus laetiferos quod videas, et quod harundines / Conspectes celebres, tela Dei insignia Delphici. / Hic mortalis erat, non Deus, hic Barbarus, impius. / Germani trepido sparsit atrox sanguine limina / Ne Europae atque Asiae regna sibi praeriperet ferox; / Hic ceu flamma rapax lauricomos per tumulos furit / Quum late Boreas praecipitat flamina Thracius. / Sic flagrans rapidos in miseros Danubii Incolas / Ignes, sic celeres intulit in Pannonias faces, / Involvitque furens excidio robora Belgica, / Unde illi merito nomina sunt indita Fulguris: / Sed non longa manet poena tuam iusta superbiam, / Maior namque tuis e Scythia nascitur ignibus / Torrens, horribili diluvie qui rabiem tibi / Restinguat, furiasque impediat fortior asperas; / Ecce ecce ab Tanai gens properat saeva Tamerlanis / Infandi auspiciis, lataque iam regna Bithyniae / Pervadunt, acies iam Scyticae praelia conferunt / Tecum, iam caveas, aurea iam vincula comparant, / Inclusumque Asiae te rapiunt cuncta per oppida. / Nunc ite, atque animos Imperiis tollite principes, / Fortunae, immemores quam rota sit prona, volubilis». Sul ritratto, cf. Klinger 1991, 2: 20-1, cat. 40.

61 Così è detto già nel *Commentario* gioviano, cf. Giovio 2005, 79: «Procedea con una celerità mirabile, tale che era chiamato per cognome Hildrin Baiazeto, cioè fulgure del cielo». Il concetto, tralasciando la raffigurazione della folgore che invece compare nell'incisione dello Stimmer, viene ripreso anche nell'iscrizione riportata nel dipinto realizzato da Cristofano Dell'Altissimo: «Baiazetes primus cognomento Ildrim idest fulmen». Dettaglio ripreso, poi, anche nell'opera del Della Porta (II, 8, 134-6), cf. Della Porta 2011, 164: «Austero ore fuit Baiazetes, primus Turcarum rex, qui singulari celeritate repentinoque bellicarum actionum impetu, terrificum terrarum fulmen est appelatus»; Della Porta 2013, 171 (II, 9, 203-6).

62 Cf. Adamanzio *Phys.* 2.60.3;6; Polemone *Phys.* 69.5; Della Porta 2011, 215-16 (II, 20, 13-24); Della Porta 2013, 218 (II, 21, 13-24).

63 Cf. Adamanzio *Phys.* 2.60.5; Polemone *Phys.* 69.4; Alberto Magno *An.* 1.2 (cap. 10); Della Porta 2011, 216-17 (II, 20, 37-43); Della Porta 2013, 219 (II, 21, 40-5).

Figura 7 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Selim I*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

Figura 8 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Solimano il Magnifico*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

va nell'idea di copia la preziosità di un'arte duale,[64] è per noi oggi ancora possibile lasciarci turbare da quei ritratti con-turbanti, sospesi a metà tra testo e immagine, cogliendo la delicatezza del «modice diffusus pallor»[65] del Maometto I Çelebi **[fig. 5]** o meditando sull'ambiguo profilo di un paradigma di malvagità che segna profondamente quei volti in un *climax* ascendente entro il quale risaltano le figure di Maometto II[66] **[fig. 6]** e Selim I **[fig. 7]**, portato alle estreme conseguenze, spinto fin là ove va

64 Cf. Osano 2017b, 10. Ma, per rimanere sempre in casa Medici, si pensi alle vicende che già interessarono il *Ritratto di Leone X con i due cardinali* di Raffaello, delle quali riferisce lo stesso Vasari (1568), cf. Vasari [1568] 1966-87, 4: 378-9: «Federigo Secondo duca di Mantoa, nel passare per Fiorenza quando andò a far reverenza a Clemente Settimo, vide sopra una porta in casa Medici quel ritratto di papa Leone in mezzo al cardinale Giulio de' Medici et al cardinale de' Rossi, che già fece l'eccellentissimo Raffaello da Urbino; per che piacendogli straordinariamente, pensò, come quello che si dilettava di così fatte pitture eccellenti, farlo suo: e così quando gli parve tempo, essendo in Roma, lo chiese in dono a papa Clemente, che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a Ottaviano de' Medici, sotto la cui cura e governo erano Ippolito e Alessandro, che incassatolo lo facesse portare a Mantoa. La qual cosa dispiacendo molto al magnifico Ottaviano, che non arebbe voluto privar Fiorenza d'una sì fatta pittura, si maravigliò che il Papa l'avesse corsa così a un tratto; pure rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l'ornamento cattivo, ne faceva fare un nuovo, il quale come fusse messo d'oro, manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantoa. E ciò fatto messer Ottaviano per salvare, come si dice, la capra et i cavoli, mandò segretamente per Andrea e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contrafare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al Duca, ritenere, ma nascosamente, quello di mano di Raffaello. Avendo dunque promesso Andrea di fare quanto sapeva e poteva, fatto fare un quadro simile di grandezza et in tutte le parti, lo lavorò in casa di messer Ottaviano segretamente: e vi si affaticò di maniera che esso messer Ottaviano, intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, né il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea contrafatto insino alle macchie del sucido, come era il vero apunto. E così nascosto che ebbero quello di Raffaello, mandarono quello di mano d'Andrea in un ornamento simile a Mantoa; di che il Duca restò sodisfatissimo, avendoglielo massimamente lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano pittore e discepolo di Raffaello»; Natali 2018, 5-8.

65 Cf. *Pauli Iovii Opera* 1972, 314: «Is Othomannorum principum, ut ex hac eius imagine gladium vibrantis cernitur, formosissimus idem fuit atque fortissimus; decorae siquidem frontis honos, et candidi oris modice diffusus pallor, constantesque sine tristitia oculi, compositi animi indices, quum imperium adiit, pubescentem mire commendabant; in tanto praesertim publicae cladis luctu paternaeque miseriae dolore, in quo animum non demisisse maxima laus videri potuit»; cf. Giovio 2006, 588.

66 Sul rapporto tra originale e copia nella tradizione ritrattistica di Maometto II, cf. Monaco c.d.s.

e-ISSN 2385-2720

rovesciandosi l'aristotelica *scala naturae*.[67] Quindi il Magnifico Solimano [fig. 8] dal regale profilo aquilino, portatore dell'emblematico *'çintamani'* ben ostentato sulla veste, ormai scevro di qualsiasi forma di antica barbarie,[68] degno di ergersi a corrispettivo orientale della grandezza imperiale occidentale.[69] Ma l'unicità della serie fiorentina è data, ancor più, dalla presenza di coevi segni astrologici tracciati sul retro di queste tavole,[70] rara caratterizzazione di ritratti d'Oriente che ancora ci consente di interrogarci sulle molteplici possibilità di un ritratto simbolico.

4 Echi gioviani nelle terre ottomane

Intanto suonavano, per Paolo Giovio, le trombe della Fama, ancora riecheggianti fin nelle terre ottomane, ove un altro storico, Seyyid Lokman,[71] andava componendo un'opera illustrata, *Kıyâfetü'l-İnsaniye fî Şemâ'il'ül-'Osmaniye*, più semplicemente nota come *Şemâ'ilnâme* (1579), che fin dal titolo allude ad alcuni aspetti, lineamenti, sembianze e qualità dei Sultani Ottomani.[72] Circoscritta alla narrazione, per parole e per immagini, dei detentori del Potere, a fronte di un Giovio che, invece, tende a collezionare profili storicamente noti e rilevanti, non necessariamente Sultani, non sono pochi i punti di contatto su cui soffermarsi.[73] Sono ambo documenti di Storia costruiti attorno a più 'nodi sapienti'[74] che legano sì parola e immagine, ma anche fisiognomica e costume, parte di un vocabolario mnemonico in grado di renderne immediatamente visualizzabile lo *status* e l'ascendenza del ritratto.[75] L'opera ottomana include, poi, al pari di quella gioviana,[76] *verae effigies* che trovano autenticazione e autorevolezza proprio perché preventivamente raffrontate con l'opera di pittori europei, di cui si ricercarono copie.[77] L'iconografia dei ritratti dei Sultani più recenti (da Murad II in poi), dei quali si iniziava a disporre di un maggior numero di fonti iconografiche, fungeva, quindi, e nel caso gioviano[78] e in quello ottomano, da attestazione della validità dei ritratti più antichi, nel contesto ottomano perfezionati mediante l'attenta raccolta di informazioni di prima mano che ancora si avevano a disposizione.[79] È dunque la forza della copia ad autenticare la memoria visiva di quei volti. Ed è un po' come se, in fondo, a conferma di una certa circolarità delle fonti testuali e visive tra Italia

67 *Pauli Iovii Opera* 1972, 404: «Sic ut hoc exemplo immanitate feras anteisse videatur, monstro quam homini similior, qui ex animo plusquam Tartarico nemini suorum pepercerit»; cf. Giovio 2006, 775.

68 Cf. *Pauli Iovii Opera* 1964, 148 (lib. XXVIII): «Solymanus, vocem paululum intendens non barbaro sed optimo rege dignissimam…»; Chabod 1967, 266-7.

69 Cf. Giovio 2005, 145 («Solimano unico figliuolo di soltan Selim fu fatto signore quell'anno medesimo Vostra Maestà fu coronato Imperatore in Aquisgrana»), 158 («Questo Signore ha di vera e di netta entrata sei milioni d'oro, computando lo stato del Soldanno, e li tre quarti ne spende però a suo arbitrio, quando gli pare cava di extraordinario per ogni picciol somma per testa qual voglia imponere, quasi una quantità infinita di danari, di maniera che la guerra gli dà guadagno più presto che danno, circa l'erario. Ha questo Signore più gioie e tesoro che tutto il resto del mondo, ha tanta artiglieria e monizione, tanto apparato de padiglioni e d'arme, tante navi e galere, ch'ognuno pratico delle nostre miserie l'estima essere bastante a fare guerra molti principi ad un tratto e certamente sì come Vostra Maestà ha sotto il suo scettro più regni che nessuno altro Imperadore occidentale abia mai avuto, così Solimanno di potenza e d'amplitudine d'Imperio avanza tutti quelli Re esterni di che se n'ha memoria per l'istorie e pare che Dio voglia condurre le cose dell'universo alla antica Monarchia per far Vostra Maestà con una sola vittoria, così in effetto come in Cesare Augusto»).

70 Cf. de Luca 2011, 37-45 (V. Conticelli), 203-4 (S. Tasselli), 205-10 (S. Tasselli, V. Conticelli). In part., sulla Sala delle Carte Geografiche si vedano: «Sala delle carte geografiche» in Allegri, Cecchi 1980, 303-13; Pacetti 2007; Cecchi, Pacetti 2008; Camerota, Miniati 2008, 141-5 (A. Cecchi e P. Pacetti).

71 Storico ufficiale alla corte ottomana tra il 1569 e il 1597.

72 Sull'opera, cf. Loḳmān 1987; 1999; *The Sultan's Portrait* 2000, 31-42 (G. Necipoğlu); Fetvacı 2013a; Fetvacı 2013b, in part. 139-46; Born, Dziewulski, Messling 2015, 42-3 (G. Renda); Bağcı et al. 2019, 137-40.

73 Cf. Fetvacı 2013a, 250-2.

74 Traggo l'efficace espressione da Gabriele 2015, XXXVII.

75 Cf. Giovio 1999, 169; Fetvacı 2013a, 253-5.

76 L'interesse del Giovio verso una ricercata autenticità pure estesa al mondo ottomano è ulteriormente confermato dalla lettera del 1543 che scrive da Como al cardinale Alessandro Farnese, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 325; cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 145 (J. Raby).

77 Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 38-9 (G. Necipoğlu); Fetvacı 2013a, 259.

78 Cf. Giovio 2006, 591 nota 1: «si inferisce indirettamente dal ragionamento che Giovio formula poco sotto, quando dall'accertata autenticità delle fattezze degli ottomani più recenti, direttamente riscontrata confrontando i loro ritratti con le fonti numismatiche coeve agevolmente accessibili, deduce che si deve ritenere siano vere anche le fattezze dei re precedenti cronologicamente».

79 Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 39-41 (G. Necipoğlu).

e mondo ottomano,[80] la realizzazione più compiuta dell'idea gioviana possa trovarsi proprio lì, in quelle terre ottomane, nell'opera manoscritta di un altro storico, il quale realizza compiutamente l'idea di far illustrare le biografie dei *viri illustres* ottomani ricorrendo a ritratti 'colorati',[81] emendando gli errori dell'opera del Giovio (e della ristampa del Perna) e aggiornandola.[82] Al tempo, lì, in quei territori, la corte ottomana doveva avere, del resto, ancora memoria viva del Giovio non solo per l'evidente influenza che la sua collezione esercitava sulle raccolte europee di *viri illustres* (inclusi gli Ottomani) della seconda metà del Cinquecento, ma anche per il ricordo di quei ritratti di Sultani realizzati da Nigârî che continuarono in qualche modo a vivere e raccontarsi, fuori dalle terre ottomane, nelle pagine gioviane e nelle opere della sua collezione.[83] È, ancora una volta, mi sembra, l'evidenza della relazione tra realtà reciprocamente rafforzantisi, che tendono insieme verso la preservazione della memoria (storica e artistica) di un primo testo pittorico ormai, si teme, irrimediabilmente perduto o, talvolta, financo ignoto.[84]

Bibliografia

Agosti, B. (2008). *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*. Firenze.
Agosti, G. (2005). *Su Mantegna*, vol. 1. Milano.
Allegri, E.; Cecchi, A. (1980). *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*. Firenze.
Anguissola, A. (2006). «Parole e contesto nel discorso pliniano sull'imitazione artistica». *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, s. IX, 17, 555-72.
Babinger, F. (1931). «Appunti sulle cartiere e sull'importanza di carta nell'impero ottomano, specialmente da Venezia». *Oriente Moderno*, XI(8), 406-15.
Bağcı, S. et al. (2019). *Ottoman painting*. Ankara.
Barbanera, M. (2011). *Originale e copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*. Mantova.
Bloom, J.M. (2000). «The Introduction of Paper to the Islamic Lands and the Development of the Illustrated Manuscript». *Muqarnas*, 17, 17-23.
Bloom, J.M. (2001). *Paper before Print. The History and Impact of Paper in the Islamic World*. New Haven; London.
Born, R.; Dziewulski, M.; Messling, G. (2015). *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art = Exhibition Catalogue* (Centre for Fine Arts, Brussels, 27 February - 31 May 2015 / The National Museum in Kraków, 26 June - 27 September 2015). Ostfildern.
Camerota, F.; Miniati, M. (a cura di) (2008). *I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali = Catalogo della mostra* (Firenze, Museo degli Argenti, 15 maggio 2008-11 gennaio 2009). Milano.
Casini, T. (2004). *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*. Firenze.
Cecchi, A.; Pacetti, P. (a cura di) (2008). *La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio, «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*. Testi di P. Pacetti, G. Lazzi, A. Cecchi, E. Stumpo, M. Marcolin, G. Lombardi, con il contributo di F. Casali, A. Aldovrandi, C. Frosinini, L. Montalbano, M. Piccolo. Firenze.
Chabod, F. (1967). *Scritti sul Rinascimento*. Torino.
Corso, A.; Mugellesi, R.; Rosati, G. (a cura di) (1988). *Gaio Plinio Secondo: Storia Naturale*. Vol. 5, *Mineralogia e Storia dell'arte, Libri 33-37*. Trad. e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati. Torino.

80 *The Sultan's Portrait* 2000, 41 (G. Necipoğlu).

81 Il riferimento è all'auspicio del Giovio contenuto in una lettera del 1548 indirizzata al Doni, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 2: 127: «Ebbi la vostra lettera con la mostra del libro delle Medaglie, le quali mi sono piaciute sommamente; e non posso finire d'ammirare e lodare l'ingegno vostro, inventore ogni dì di qualche bella impresa. Vi essorto a proseguirla, certificandovi che da cose simili non potrete se non cavar onore grande, e utile; e volesse Dio che di questa maniera si potessero intagliare tutte le imagini ch'io tengo al Museo, o almanco quelle de gl'uomini famosi in guerra, a i quali ho cominciato far gli Elogii, e anderanno presto a stampa. Né io desiderarei altro se non che si potessero imprimere le loro imagini un poco più grandette delle medaglie antiche e aiutarle poi con qualche colori, per maggior dignità. Il che quando succedesse, non credarei che da gl'antichi in qua fosse uscito il più vago libretto. E se di qua posso cosa alcuna, valetevi di me con ogni sicurtà. State sano».

82 Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 37 (G. Necipoğlu).

83 Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 141 (J. Raby); Fetvacı 2013a, 249, 259. Ma preme, qui, segnalare anche che, nell'ottobre 1552, il Giovio fece pervenire a Capan Bei un esemplare delle sue *Historiae*, con la preghiera di darne notizia a Sultan Solimano, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-8, 2: 245: «Poiché V. S., per esser nata nella provincia di Grecia famosa madre delli studii delle buone lettere e prestantissime arti, tiene ingegno di ottima e benefica natura, come la fama per tutto vi suona, ho preso ardire d'indirizzarli il libro dell'Istoria mia delle guerre de' nostri tempi, acciò che per sua umanità quello lo faccia pervenire a notizia dell'Ecc.mo Gran Signore, il quale intendo che per sua virtù si diletta d'intendere che le sue onoratissime vittorie e azioni di costumi siano celebrate per tutto il mondo, atteso che la gloria è vero cibo de' gran signori; né importa che uno uomo di diversa religione abbi scritto queste cose senza quelli rispetti e ornamenti quali aranno saputo fare li suoi Arabi e Turchi prudentissimi scrittori, perché questo farà chiaro testimonio della verità al mondo, poiché non è stato lecito a me usare adulazione, la qual leva la fede alle cose vere. E perché nella gran Corte dell'Ecc.mo Signore vostro sono schiavi d'ogni nazione cristiani, intelligenti della lettera latina, nella qual lingua è scritta detta mia opera, penso non mancaranno uomini che presto la puotranno tradurre in lingua turchesca per dar onesto e util passatempo alla prefata Mestà del Gran Signore, alla quale ho voluto scrivere questi pochi versi».

84 Cf. Natali 2018, 13.

Cortelazzo, M. (2007). *Dizionario Veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*. Limena.

Costamagna, P. (2003). «Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino». Bonfait, O.; Marin, B. (éds), *Les portraits du pouvoir = Actes du colloque* (Academie de France à Rome, Villa Médicis, 24-26 avril 2001). Paris, 25-33.

Curatola, G.; Scarcia, G. (1990). *Le arti nell'Islam*. Roma.

de Luca, F. (a cura di) (2011). *Santi Poeti Navigatori… Gli Uffizi a Montecatini Terme = Catalogo della mostra* (Montecatini Terme, 16 aprile-16 luglio 2011). Firenze.

De Vecchi, P.L. (1977). «Il museo gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri». *Omaggio a Tiziano: La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977). Milano, 87-96.

Della Porta, G.B. (2011). *De Humana Physiognomonia libri sex*. A cura di A. Paolella. Napoli.

Della Porta, G.B. (2013). *Della fisionomia dell'uomo libri sei*. A cura di A. Paolella. Napoli.

Déroche, F. (2012). «La rivoluzione della carta dall'Oriente all'Occidente: tecniche di fabbricazione». Casetti Brach, C. (a cura di), *Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino*. Ravello, 155-66.

Fadda, E. (2011). «Aspertini e la collezione gioviana». de Luca 2011, 46-9.

Faietti, M.; Scaglietti Kelescian, D. (1995). *Amico Aspertini*. Modena.

Fetvacı, E. (2013a). «From Print to Trace: An Ottoman Imperial Portrait Book and Its Western European Models». *The Art Bulletin*, 95(2), 243-4.

Fetvacı, E. (2013b). *Picturing History at the Ottoman Court*. Bloomington (IN).

Fontana, M.V. (1998). *La miniatura islamica*. Roma.

Formica, M. (2012). *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*. Roma.

Gabriele, M. (2015). «Introduzione». Alciato, A., *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. Introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele. Milano, XIII-LXXII.

Giovio, P. (1978). *Dialogo dell'imprese militari e amorose*. A cura di M.L. Doglio. Roma.

Giovio, P. (1999). *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*. A cura di S. Maffei. Pisa.

Giovio, P. (2005). *Commentario de le cose de' Turchi*. A cura di L. Michelacci. Bologna.

Giovio, P. (2006). *Elogi degli uomini illustri*. A cura di F. Minonzio; trad. di A. Guasparri e F. Minonzio; prefazione di M. Mari; nota alle illustrazioni di L. Bianco. Torino.

Gli Uffizi. Catalogo Generale (1979). Firenze.

Hagedorn, L. (2020). *Das Museum im Buch. Paolo Giovios Elogia und die Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts*. Berlin; München.

Hampton, T. (1998). «"Cani Turchi": Rabelais, Erasmo e la retorica dell'alterità». Zatti, S. (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca, 113-32.

Haskell, F. [1993] (1997). *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*. Trad. italiana di E. Zoratti e A. Nadotti. Torino.

Isom-Verhaaren, C. (2007). «"Barbarossa and His Army Who Came to Succor All of Us": Ottoman and French Views of Their Joint Campaign of 1543-1544». *French Historical Studies*, 30(3), 395-425.

Jellinek, M. (2007). «Giovio, Leoniceno, Dosso: un ritratto dimenticato». Pattanaro, A. (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle pitture = Atti del convegno di studi* (Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001). Cittadella, 129-58.

Karabacek, J. von (1887). «Das arabische Papier». *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, 2(3) 87-178.

Kenner, F. (1893-98). «Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinando von Tirol». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIV (1893), 135-261; XV (1894), 147-259; XVII (1896), 101-274; XVIII (1897), 135-261; XIX (1898), 6-146.

Klinger, L.S. (1991). *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, [PhD Dissertation]. 2 vols. Princeton University.

Klinger, L.; Raby, J. (1989). «Barbarossa and Sinan: A Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio». Grube, E.J. (a cura di), *Arte Veneziana e Arte Islamica = Atti del Primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica* (Venezia, 9-12 dicembre 1986). Con la collaborazione di S. Carboni e G. Curatola. Venezia, 47-59.

Le Thiec, G. (1992). «L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio». *Mélanges de l'École Française de Rome*, 104(2), 781-830.

Loḳmān, S. (1987). *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l-'Osmâniyye*. Istanbul.

Loḳmān, S. (1999). *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şemâ'ili'l-'Osmâniyye / Human Physognomy or The Features of the Ottomans*. Istanbul.

Maffei, S. (2021). «Per una filologia dell'immagine: ritratti e fisiognomica tra Giovio e Della Porta». *Il ritratto letterario in età moderna = Atti del convegno* (Roma, 4-5 aprile 2019). Roma, 53-71.

Majer, H.G. (1995). «Nigâri and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio». *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Bildiriler / *9th International Congress of Turkish Art, Proceedings* (Atatürk Cultural Center, Istanbul, 23-27 September 1991), vol. 2. Ankara. 443-55.

Majer, H.G. (2000). «Giovio, Veronese und die Osmanen». Guthmüller, B.; Kühlmann, W. (Hrsgg), *Europa und die Türken in der Renaissance*. Tübingen, 345-59.

Marcora, C. (1981). «Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como». *Periodico della Società Storica Comense*, 48, 91-122.

Meloni Trkulja, S. (1985). s.v. «Cristofano di Papi dell'Altissimo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31. Roma, 54-7.

Melucco Vaccaro, A. (1987). «Originale e copia: tema erudito o di attualità?». *Bollettino d'Arte*, 41, 126-7.

Michelacci, L. (2001). «Una forma della retorica di guerra: le "cose turchesche" e Paolo Giovio». *Schede Umanistiche*, 1, 49-72.

Michelacci, L. (2005). «Introduzione. La nostalgia dell'altro». Giovio 2005, 7-63.

Minonzio, F. (2002). *Studi gioviani. Scienza filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*. 2 voll. Como.

Minonzio, F. (2002, ma 2005). «“In mano de messer Evento, unico chiaritore della Fortuna”. Nuove prospettive nelle ricerche gioviane: bilancio di un decennio». *Periodico della Società Storica Comense*, 64, 5-120.

Minonzio, F. (2006). «Gli “Elogi degli uomini illustri”: il “Museo di carta” di Paolo Giovio». Giovio 2006, XVII-LXXXVIII.

Minonzio, F. (2007). «Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri». Carrara, E.; Ginzburg, S. (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo = atti delle giornate di studio* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004). Pisa, 77-146.

Minonzio, F. (2012). *«con l'appendice di molti eccellenti poeti». Gli epitaffi degli “Elogia” degli uomini d'arme di Paolo Giovio*. Cologno Monzese (MI); Lecco.

Monaco, A.M. (in corso di stampa). «The Rhetorical Index in the Portraits of Mehmed II. Some Episodes Between Words and Images, from the West Shore of the Mediterranean». *Proceedings of Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age* (Spalato 2020).

Morselli, R. (2002). *Gonzaga: la celeste Galeria. Le raccolte*. Milano.

Natali, A. (2018). «Dentro la maniera moderna: nobiltà e occorrenza delle copie». Di Loreto, P. (a cura di), *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*. Trad. a cura di G.M. Weston. Roma, 2-13.

Osano, S. (a cura di) (2017a). *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*. Firenze.

Osano, S. (2017b). «Lineamenti generali per una storia delle copie». Osano 2017a, 9-20.

Pacetti, P. (a cura di) (2007). *La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio: capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo*. Firenze.

Pauli Iovii Opera. Epistularum (1956-58). A cura di G.G. Ferrero. 2 voll. Roma.

Pauli Iovii Opera. Vol. 3, *Historiarum sui temporis. Tomus primus* (1957). A cura di D. Visconti. Roma.

Pauli Iovii Opera. Vol. 4, *Historiarum sui temporis. Tomi secundi, pars prior* (1964). A cura di D. Visconti. Roma.

Pauli Iovii Opera. Vol. 8, *Elogia virorum illustrium* (1972). A cura di R. Meregazzi. Roma.

Pauli Iovii Opera. Vol. 9, *Dialogi et Descriptiones* (1984). A cura di E. Travi e M. Penco. Roma.

Pittui, I. (in corso di stampa a). «Paolo Giovio and a Renaissance Representation of the Turkish Power». *Proceedings of 16th International Congress of Turkish Art* (Ankara 2019).

Pittui, I. (in corso di stampa b). «TIZIANO. Ritratti d'Islam». *Studi Tizianeschi*.

Pommier, É. (2003). *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Trad. di M. Scolaro. Torino.

Pujeau, E. (2015). *L'Europe et les Turcs. La croisade de l'humaniste Paolo Giovio*. Toulouse.

«Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions = Symposium Papers VII, Center for Advanced Study in the Visual Arts» (1989). *Studies in the History of Art*, 20.

Riebesell, C. (1989). *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese*. Weinheim.

Rossi, N. (2013). *Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan: Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture* [PhD Dissertation]. Columbia University.

Rovelli, L. (1928). *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio Comasco Vescovo di Nocera: Il Museo dei ritratti*. Como.

Schütz, K. (1984). «Die Porträtsammlung Erzherzogs Ferdinando von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Berich zur Forschungslage». *Il Ritratto antico illustrato. Rivista di documentazione e critica*, 1 (luglio-dicembre 1983), 54-61.

Sénéchal, P. (1986). «Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770». Settis, S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Vol. 3, *Dalla tradizione all'archeologia*. Torino, 154-80.

Sodini, C. (2007). «Il Commentario delle cose de' Turchi di Paolo Giovio». Maffei, S.; Minonzio F.; Sodini C. (a cura di), *Sperimentalismo e dimensione europea della cultura di Paolo Giovio = Atti del Convegno* (Como, 20 dicembre 2002). Como, 127-40.

Spear, R.E. (2002). «*“Di sua mano”*». Gazda, E.K. (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ann Arbor (MI), 79-98.

Tanner, P. (1984). «Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke». *Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer (1539-1584) = Ausstellung* (Basel, Kunstmuseum, 23. September-4. Dezember 1984). Basel, 223-39.

The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman = Exhibition Catalogue (Topkapı Palace Museum, Istanbul, 6 June - 6 September 2000) (2000). Istanbul.

Thöne, F. (1936). *Tobias Stimmer. Handzeichnungen*. Freiburg.

Vasari, G. (1923). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Bd. 1. Hrsg. von K. Frey. München.

Vasari, G. [1550, 1568] (1966-87). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi. 6 voll. Firenze.

Zimmermann, T.C.P. (1995). *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*. Princeton.

Zimmermann, T.C.P. (2012). *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*. Ed. italiana riveduta e aggiornata a cura di F. Minonzio. Cologno Monzese (MI).

e-ISSN 2385-2720

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Tiziano e la duplice metamorfosi di Callisto
Il *punctum* attorno a cui ruota l'originale

Alessandro Rossi
Università Vita-Salute San Raffaele, Milano, Italia

Abstract A careful examination of *Diana and Callisto*, painted by Titian (London, National Gallery and Edinburgh, National Galleries of Scotland), its copy by Rubens (Knowsley Hall, Earl of Derby) and the version by Titian's workshop in Vienna (Kunsthistorisches Museum) reveals details hitherto unrecognised by scholars. Although marginal, these take on extraordinary iconographic and communicative value, and it is precisely through these details that Titian evokes the mutations of the nymph Callisto narrated by Ovid in the *Metamorphoses* (2.401-530). The way in which the details are depicted and coordinated within the composition allows the beholder to experience the 'graduality of discovery'. This is useful not only for lending the fixed image a temporality similar to that of literary narration (consisting of a 'before' and an 'after') but above all to induce, within the process of visual-perceptual discovery and its subsequent iconographic comprehension, the sequence of 'desire-surprise-reward' theorised by Daniel Arasse with regard to the revelatory power of detail, here applied to the polarity *punctum/studium*.

Keywords Titian. Rubens. Diana and Callisto. Ovid's Metamorphoses. Details. Copy/original. Punctum/studium. Theory of art. Visual semiotics. Daniel Arasse.

Au vu et à l'insu de tous.
(Didi-Huberman 2018, 302)

Quando un celebre pittore copia un dipinto di un altrettanto celebre artista il risultato che ne consegue è la 'copia d'autore'. Quando un maestro come Rubens copia un maestro come Tiziano, porre la questione storico-artistica sul piano del mero paragone qualitativo può risultare esercizio ozioso. Può invece risultare più utile, soprattutto nel caso qui esaminato, concentrare l'attenzione su quale possa effettivamente essere il discrimine sottile fra originale e copia. Questo può rintracciarsi nell'avvertire e nel riconoscere nella copia una mancanza. L'assenza di quella tensione che la *ruminatio* creativa comporta e che spesso induce il pittore, inventore di una nuova composizione, a inserire nel dipinto dei dettagli, che, nella loro apparente marginalità, compiono un'operazione fondamentale per l'efficacia comunicativa dell'opera. Contribuendo alla perfetta adesione fra forma e contenuto questi dettagli sono in grado, come si argomenterà, di produrre nell'osservatore una sorta di empatia con l'opera e più precisamente con i sentimenti espressi dai protagonisti raffigurati sulla scena. Empatia che la copia priva di tali dettagli semiofori difficilmente può creare.

L'originale in questione è il dipinto *Diana e Callisto* [fig. 1], realizzato da Tiziano Vecellio fra il 1556

Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-06
Accepted 2021-10-08
Published 2021-12-21

Open access

Citation Rossi, A. (2021). "Tiziano e la duplice metamorfosi di Callisto. Il *punctum* attorno a cui ruota l'originale". *Venezia Arti*, n.s., 30, 41-58.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/003

Figura 2 Peter Paul Rubens, *Diana e Callisto*. 1630-35. Olio su tela, 186 × 198 cm. Knowsley (Lancashire), collezione Conte di Derby. © PubHist

e-ISSN 2385-2720

e il 1559 per il re di Spagna Filippo II insieme alla sua tela compagna *Diana e Atteone*.[1] La copia in questione è quella realizzata fra il 1630 e il 1635 da Peter Paul Rubens **[fig. 2]**.[2]

Per andare subito al punto focale della questione originale/copia non resta che osservare entrambe le opere nell'ottica sopra indicata.

Vi è nel dipinto di Tiziano un elemento che sembrerebbe superfluo, senza un senso apparente, un elemento che in qualche modo turba perché la sua presenza non si giustifica di primo acchito né a livello puramente decorativo né a livello specificatamente iconografico. Un elemento a cui non è assegnata una particolare valenza compositiva, ma su cui il pittore riesce a indirizzare sottilmente lo sguardo dell'osservatore. Al centro geometrico della composizione il gesto deittico di Diana indica il volto sconvolto di Callisto, il cui sguardo arrossato per le lacrime si dirige proprio su tale elemento. La ninfa, che era stata ingravidata con l'inganno da Giove, punta lo sguardo in direzione di quello che si potrebbe riconoscere come il *punctum* della composizione, ossia un elemento marginale che assieme turba e attira l'osservatore del dipinto.[3] Si tratta del velo trasparente che, come un'emanazione ectoplasmatica, sembra evaporare dalla mano stessa di Callisto **[fig. 3]**. Esso non è un vezzoso accessorio decorativo appartenente, come potrebbe sembrare a un primo sguardo, alla ninfa che indossa una veste rosa dalla cui ampia scollatura fuoriesce un seno e che tiene il braccio della ninfa incinta. Il potere del *punctum*, la sua forza perturbante, agisce proprio nell'attimo in cui si riconosce a un elemento della composizione una valenza dissimulatrice. La familiarità che si ha con questo elemento, in questo caso un velo trasparente che svolazza sulla spalla di una ninfa, viene incrinata dal prendere atto che non si tratta di un semplice indumento mosso dal vento o dal movimento concitato delle figure. Che cosa è allora questo velo? Che cosa rappresenta? Qual è la sua funzione? A mano a mano che lo si osserva emerge da esso una sagoma, un profilo, il muso di un animale direzionato in basso verso sinistra.[4] La testa, l'occhio, il naso, la bocca, l'orecchio dell'animale, seppur dissimulati nelle pieghe del velo, sembrano farsi ben distinguibili. Sembra venire realizzato in questo particolare quanto scritto da Marco Boschini nel 1674 sulla pittura di Tiziano nel passo in cui evidenzia come il Cadorino sia spesso in grado di fare comparire «in quattro pennellate la promessa d'una rara figura».[5] Caratteristica stilistica del Vecellio inaugurata, secondo Roberto Contini, proprio a partire dal *pendant Diana e Atteone* e *Diana e Callisto*.[6]

Scatta a questo punto il momento del post-turbamento, ossia la fase della ricezione in cui, incrinata la familiarità che si ha con l'elemento in questione e preso atto della nuova forma che questo assume, si passa alla verifica e al controllo, al cosiddetto *studium*,[7] al tentativo cioè di comprendere il significato che una tale forma può assumere all'interno dello specifico contesto in cui si trova. Si tratta, in altri termini, di sottoporre ciò che si percepisce con lo sguardo a un riscontro iconografico. Si fa quindi necessario capire perché Callisto si rivolga a un 'velo' che sembra essere la proiezione di un muso animale, quello che Ovidio definisce in riferimento alla prima metamorfosi della ninfa «vultusque ferinos».[8] Per farlo è sufficiente – come si è appena anticipato – applicare il consueto metodo

1 Il *pendant* in questione fu congiuntamente acquistato dalla National Gallery di Londra e dalle National Galleries of Scotland di Edimburgo nel corso di tre anni (dal 2009 al 2012) con numerosi contributi pubblici e privati (cf. Wivel 2020a, *Provenance*, 206-7). Come noto Tiziano realizzò per il sovrano di Spagna sette dipinti a tema mitologico, che il pittore stesso, in una lettera datata 19 giugno 1559, inviata a Filippo II, definì «poesie» (cf. Dalla Costa 2020, 197). I dipinti sono: *Danae* (1551-53 ca, olio su tela, 114,6 × 192,5 cm, London, Wellington Collection, Apsley House), *Venere e Adone* (1553-54 ca, olio su tela, 186 × 207 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado), *Perseo e Andromeda* (1554-56 ca, olio su tela, 183,3 × 199,3 cm, London, Wallace Collection), il *pendant Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* (1556-59, rispettivamente olio su tela, 184,5 × 202,2 cm e 187 × 204,5 cm, London, National Gallery e Edinburgh, National Galleries of Scotland), *Ratto d'Europa* (1559-62, olio su tela, 178 × 205 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), *Morte di Atteone* (1559-75 ca, olio su tela, 178,8 × 197,8 cm, London, National Gallery) (cf. Wivel 2020a, *Provenance*, 206-7). Il presente studio anticipa un lavoro molto più esteso e articolato dedicato alle 'poesie' di Tiziano di prossima pubblicazione da parte di chi scrive.

2 Sul dipinto di Rubens si veda Pilo 1990, 246-7.

3 È Roland Barthes a introdurre il concetto di *punctum*, in particolare riguardo all'immagine fotografica (Barthes 2003, 27-61). Concetto già rielaborato e applicato alla pittura veneziana della prima metà del Cinquecento da chi scrive in Rossi 2015, 22-3.

4 L'espediente figurativo velo/muso solleva la questione delle 'immagini doppie' già tematizzata dalla critica (cf. Janson 1961; 1973; Gamboni 2002). Dario Gamboni, in particolare, ritiene che tale tipologia di figure abbia la funzione di invitare lo spettatore a osservare più attentamente la scena in questione, offrendo livelli di lettura sempre più profondi e significanti (cf. Gamboni 2009).

5 Boschini 1966, 711-12.

6 Contini 2013, 205.

7 Sul concetto di *studium* rimando al già menzionato Barthes 2003, 27-61. Sulla rielaborazione e applicazione di tale concetto alla pittura antica mi permetto di rimandare ancora a Rossi 2015, 22-3.

8 Ov. *Met.* 2.523 (Bernardini Marzolla 1994).

Venezia Arti
n.s., 30, 2021, 41-58
e-ISSN 2385-2720

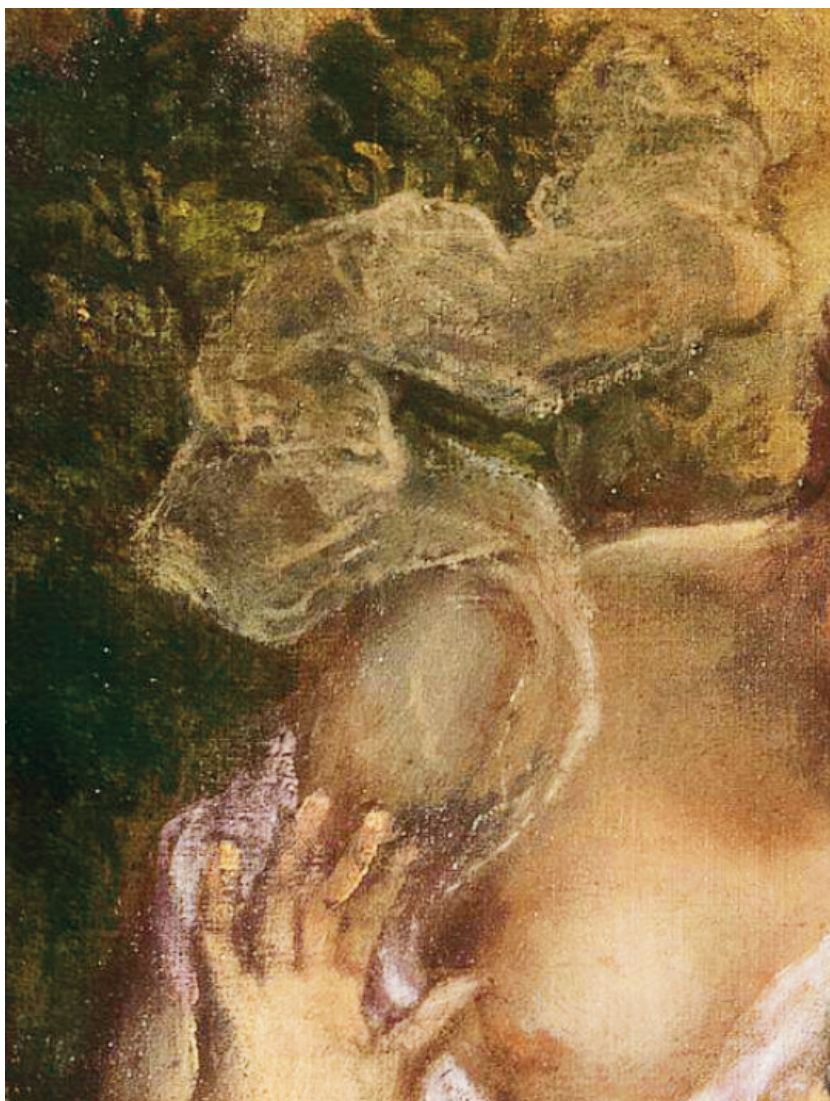



Figura 3
Tiziano Vecellio, *Diana e Callisto*, dettaglio del velo/muso d'orsa. 1556-59. Olio su tela, 187 × 204,5 cm. London, The National Gallery and Edinburgh, The National Galleries of Scotland. © The National Gallery London / The National Galleries of Scotland

di ricerca iconografico ricorrendo alla fonte letteraria che ha ispirato il pittore, ossia, nel caso specifico, la storia della ninfa Callisto narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*.[9] Storia che qui si è voluto riassumere nell'efficace sinossi elaborata da Augusto Gentili sulla scorta di quella già proposta da Erwin Panofsky:[10]

> Callisto, ninfa del seguito di Diana, è sedotta da Giove che – come in molte altre occasioni – sfrutta a suo vantaggio la metamorfosi presentandosi alla fanciulla sotto le sembianze di Diana stessa ed evitandone così i sospetti. Nove mesi dopo, Diana con il suo seguito giunge a un ruscello e propone a tutte di bagnarsi. Callisto tenta di ritirarsi, ma è spogliata a forza dalle compagne: scoperta così la sua gravidanza, viene scacciata da Diana. Giunone viene a sapere la cosa, ma rinvia la vendetta fin quando la nascita di un fanciullo, Arcade, non rende manifesto l'adulterio:

9 Ov. *Met.* 2.401-530. Ovidio narra la storia di Callisto anche in *Fasti* 2.155-92. Per un primo approfondimento sulle fonti letterarie delle 'poesie' di Tiziano rimando al capitolo «Tiziano e Ovidio» in Panofsky 1992, 141-74, in cui viene sostenuta un'«intima affinità» fra il pittore e il poeta nonostante Tiziano non conoscesse il latino, e al saggio «Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento» in Ginzburg 2000, 133-57, in cui lo storico sostiene invece lo «spregiudicato» riutilizzo da parte del Cadorino delle più o meno rudimentali illustrazioni dei volgarizzamenti cinquecenteschi del poema ovidiano per la realizzazione delle composizioni delle 'poesie' destinate a Filippo II.

10 Panofsky 1992, 161.

e-ISSN 2385-2720

> allora, dopo aver picchiato Callisto, la tramuta in orsa. Dopo molti anni Arcade, ormai giovinetto, durante la caccia sta per uccidere quell'orsa che, avendolo riconosciuto, tentava di avvicinarlo: interviene questa volta Giove, che tramuta madre e figlio in stelle e li pone vicini nel cielo.[11]

Il profilo animale nel dipinto di Tiziano è allora da riconoscersi nel muso dell'orsa in cui Callisto verrà trasformata da Giunone,[12] mentre il carattere aereo in cui si manifesta alluderebbe alla seconda trasmutazione, quella da orsa a costellazione (*Ursa Major*). Si legge infatti in Ovidio, a proposito della trasformazione di Callisto e Arcade in stelle per evitare che il giovane cacciatore uccidesse la madre/orsa:

> [Giove] li bloccò entrambi, e insieme bloccò il delitto, e *sollevatili in aria con un vento veloce* li collocò nel cielo facendone due costellazioni vicine.[13]

Il pittore avrebbe reso quel sollevamento «in aria con un vento veloce» di cui scrive il poeta, attraverso la raffigurazione del morbido rigonfiarsi di un velo sospeso, fissandolo, proprio in quel suo volatile movimento, nella forma riconoscibile di un muso d'orsa di profilo.

Il *punctum* individuato allude così, attraverso una densità pittorico-concettuale, a una doppia prolessi riguardo alle mutazioni della ninfa: quella della metamorfosi in orsa prima e quella della metamorfosi in costellazione dopo. Nel dipinto di Tiziano Callisto, mentre sta venendo spogliata dalle compagne e nel momento in cui viene bandita senza pietà da Diana, vede/avverte la sua doppia trasformazione, infertale da Giunone prima e da Giove poi, in un drappo trasparente apparso come un fantasma sulla spalla di una sua compagna, dissimulandosi in un orpello, un fronzolo, un *surplus* decorativo che in realtà è massimamente significativo in termini di prolessi iconografica.

Si tratta di una prolessi più sottile e sofisticata, perché dinamica e colta *in fieri*, rispetto all'elemento prolettico della metamorfosi e morte di Atteone palesemente inscritto nella composizione della tela compagna, *Diana e Atteone*, attraverso l'introduzione del cranio di cervo sulla colonna abbracciata da una ninfa in secondo piano a cui corrisponde sullo sfondo l'inseguimento di un cervo da parte di Diana cacciatrice o di una sua ninfa **[fig. 4]**.[14]

Il *punctum* velo/orsa/costellazione innesca così un sottile lavorio fra la mente/sguardo dell'osservatore e l'espediente pittorico dell'artista, permettendo a un oggetto quotidiano, il velo trasparente, di trascendere il suo stato materiale per divenire 'visione'. Visione che, avuta da una figura all'interno della rappresentazione stessa (la ninfa Callisto), si fa plastica e visibile proprio attraverso il velo trasparente, facendosi riconoscere quale *punctum* dall'osservatore. Osservatore che assiste alla visione e la recepisce quale profilo animale, condividendola nella sua valenza prolettica simbolica con la stessa protagonista dell'episodio. Visione metamorfica che è stata concessa all'occhio dell'osservatore a mezzo del *turbamento* prima e dello *studio* dopo. In un certo senso si potrebbe dire che l'osservatore, nel momento in cui vede trasformarsi nella sua mente/occhio un velo trasparente nel muso di un animale, partecipa per un'istante alla stessa inquietudine di Callisto, che nel dipinto di Tiziano 'pre-vede' le sue mutazioni successive. Il modo o, se si vuole, la soluzione pittoricamente più efficace per fare intuire all'osservatore lo stupore fantastico

11 Gentili 1988, 194.

12 La morfologia del muso d'orsa che si struttura fra le pieghe del velo è assimilabile alle raffigurazioni cinquecentesche e seicentesche delle orse rappresentate nelle mappe celesti con le costellazioni figurate. Si vedano, a titolo di esempio, la celebre incisione di Albrecht Dürer *Imagines coeli Septentrionales cum duodecim imaginibus zodiaci* (Norimberga, 1515), la volta affrescata della Sala dello Zodiaco realizzata da Lorenzo Costa il Giovane nel 1579 a Palazzo Ducale a Mantova e la tavola con l'emisfero boreale dell'opera *Prodromus Astronomia* di Johannes Hevelius, pubblicata nel 1690 a Danzica (*Ursa Major*). Anche in alcune versioni illustrate delle *Metamorfosi* ovidiane compare la stessa tipologia di orsa. Si vedano in proposito: il doppio episodio *Svelamento di Callisto* / *Arcade a caccia sta per uccidere inconsapevolmente la madre* inciso da Giovanni Antonio Rusconi per il volume curato e tradotto da Ludovico Dolce (Venezia, 1553), l'episodio *Giunone punisce Callisto* presente ne *La Metamorphose d'Ovide figurée* di Bernard Salomon, stampato a Lione nel 1557, e l'episodio *Arcade adulto sta per uccidere Callisto*, inciso da Virgil Solis per l'adattamento delle *Metamorfosi* stampate nel 1563 ad opera di Johannes Spreng. Un profilo simile a quello che prende forma nelle pieghe del velo ricorre inoltre in uno dei primi dipinti realizzati da Tiziano per Filippo II, *Venere e Adone* (Madrid, Museo del Prado, 1553-54). Se si osserva il cane bianco, anche se questo è inclinato verso l'alto e verso destra, i tratti somatici base del muso (occhio, naso, bocca, orecchio) sono pressoché sovrapponibili. A differenziarli è la lunghezza del muso, naturalmente più lungo nel cane da caccia che nell'orsa, almeno per come viene raffigurato nelle illustrazioni dell'epoca. Ovidio stesso nelle *Metamorfosi* (2.481) nel descrivere il volto mutato di Callisto lo definisce «largo ceffo» (*deformia rictu*, letteralmente 'mascelle deformi') alludendo al muso tozzo e robusto dell'orsa. Particolarmente significativa in tal senso è l'illustrazione dell'*Ursa Major* presente in un testo astrologico degli inizi del XVI secolo conservato alla Charles Walker Collection.

13 Ov. *Met.* 2.505-7; corsivo aggiunto. «Callisto è trasformata nella costellazione dell'*Ursa Maior*, l'Orsa Maggiore; Arcade nella costellazione *Bootes* o *Arctophylax* (il 'custode dell'orsa')», come ricorda Panofsky (1992, 161).

14 Warren Tresidder, diversamente dalla maggior parte della critica, ritiene che il teschio di cervo sul pilastro così come le pelli appese agli alberi attorno alla figura di Diana rappresentino dei semplici trofei di caccia della Dea (Tresidder 1988, con bibliografia precedente).

e-ISSN 2385-2720

Figura 4 Tiziano Vecellio, *Diana e Atteone*, dettaglio del cranio di cervo. 1556-59. Olio su tela, 184,5 × 202,2 cm. London, The National Gallery and Edinburgh, The National Galleries of Scotland.

e-ISSN 2385-2720

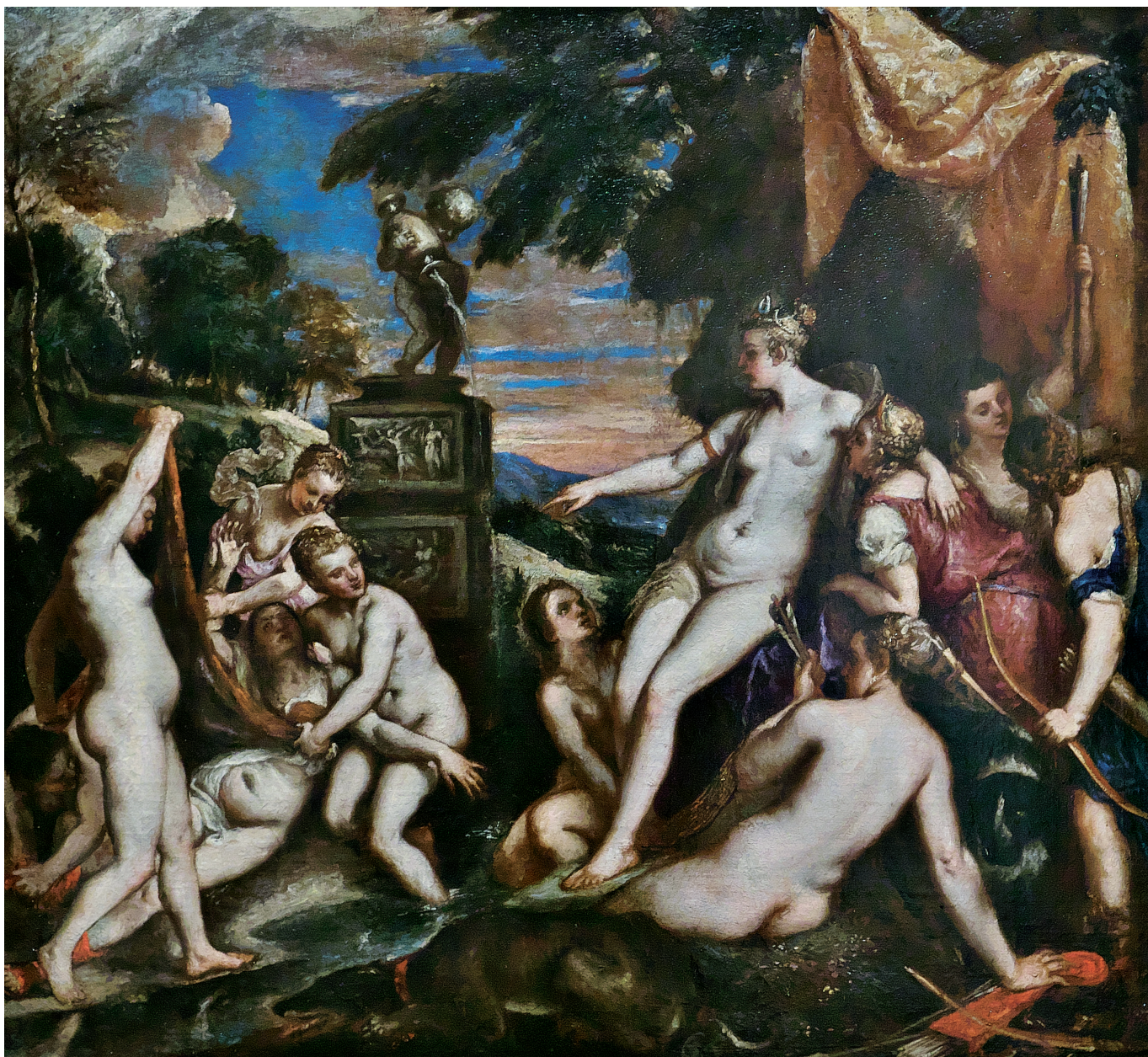



Figura 6 Juan Bautista Martínez del Mazo, *Diana e Callisto*. 1650 ca. Olio su tela, 98 × 107 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado, Madrid

e-ISSN 2385-2720

di una mutazione *in fieri* è fargliela vivere in prima persona, inducendo il suo sguardo e la sua mente a compiere una metamorfosi dell'atto percettivo.[15] Solamente dopo avere vissuto tale mutazione percettiva l'osservatore sarà in grado di 'esorcizzare' il turbamento, che per un attimo lo ha colto, inquadrandolo all'interno della narrazione ovidiana, adempiendo così alla sua missione ermeneutica in senso iconologico.[16]

Questo sottile dispositivo psicologico attuato dall'opera nei confronti del suo osservatore viene a cadere nella copia (o versione di bottega) del dipinto conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna **[fig. 5]**, in cui il velo trasparente non viene riprodotto.[17] Nel confrontare il gruppo delle ninfe attorno a Callisto dell'originale con quello della copia, la mancanza del velo è certamente la differenza meno evidente, eppure è quella che più si avverte. Se infatti le pose, le espressioni e le vesti di alcune ninfe differiscono notevolmente fra l'originale e la copia, queste varianti non influiscono sulla ricezione dell'azione che le figure stanno compiendo in sintonia con la fonte letteraria. Ciò che completamente manca nella copia è il superfluo: un *gadget*, un 'inutile' accessorio che, nel caso specifico, racchiude, nel suo leggero e gratuito svolazzare, la densità simbolica sopra descritta. Densità che le copie difficilmente riescono a riprodurre, non cogliendo quel *surplus iconico* che non ha una funzione puramente didascalica né prettamente decorativa ma che, proprio quale *punctum*, apre il dipinto ad altre dimensioni cognitive, quelle in particolare legate alla possibilità da parte dell'osservatore di percepire la metamorfosi in atto proprio nel vedere, nel caso specifico, un velo divenire muso.[18] Quello che il *punctum* pone in causa non è solamente una 'significazione' ma è innanzitutto un''energetica', una 'produzione' più che una 'rappresentazione'. Esso dispone l'osservatore dell'opera a vedere, a sentire, a pensare. «Il dettaglio, il *punctum*, – ricorda Fulvio Carmagnola sulla scorta di Lacan e Barthes – è qualcosa nel dispositivo che ci colpisce, ci ri-guarda».[19] Ciò che «ci punge» e «che più conta», chiosa il filosofo, «si trova in un punto di non-senso».[20]

A tale riguardo è significativo sottolineare come nella copia di Rubens già ricordata il velo trasparente svolazzante è presente ma la fisionomia del muso d'orsa dissimulata di profilo fra le pieghe tende a svaporare, perdendo i lineamenti e con essi il significato e l'energia che comportano, come avviene in un'altra copia di qualità di gran lunga inferiore, quella realizzata da Juan Bautista Martínez del Mazo (Museo del Prado, 1650 ca) **[fig. 6]**, anche se in questo dipinto l'immagine multistabile del velo tizianesco pare copiata più pedissequamente.

L'apparato teorico, che permette a un semplice *foulard*, posto a mezz'aria fra un gruppo di ninfe, di diventare un elemento metamorfico, costituendosi quale *punctum* della narrazione pittorica, è qui da riconoscersi in quella *brise imaginaire* che Aby Warburg ritiene «la causa esterna della composizione dei dipinti».[21] Tale 'brezza immaginaria' 'muove' il panneggio e insieme 'commuove' chi a questo movimento è interessato, nel nostro caso la ninfa Callisto. Se Tiziano avesse voluto inserire un drappo a fini decorativi lo avrebbe probabilmente fatto gonfiare energeticamente per creare uno di quegli effetti scenografici di cui era maestro. Si pensi, per esempio, al vigoroso drappo cremisi di Bacco nel *Bacco e Arianna* (1520-23) della National Gallery di Londra, a quello di Perseo nel *Perseo e Andromeda* (1554-56 ca) della Wallace Collection di Londra o ancora a quello di Europa nel *Ratto d'Europa* (1559-62) dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Nel dipinto di *Diana e Callisto* il drappo, quale 'accessorio in movimento', diviene 'amplificatore psichico' (*amplificateur psychique*)[22]

15 Da tempo gli studiosi di psicologia dell'arte hanno riconosciuto nell'atto percettivo la 'compresenza' e l''inseparabilità' del *vedere* e del *pensare*. Scrive per esempio, sulla scorta di Rudolf Arnheim, Alberto Argenton: «Le due attività, […] pur svolgendosi secondo propri principi e leggi, sono funzionalmente collegate fra loro all'interno della cognizione […]. Detto in altri termini, le operazioni che solitamente sono ritenute proprie del pensiero – distinguere, confrontare, riconoscere, inferire, ecc. – sono già presenti e attive nella percezione diretta e, nello stesso tempo, ogni operazione di pensiero richiede una base sensoriale» (cf. Argenton 2008, 137, con bibliografia precedente).

16 Sul concetto di 'esorcismo' in ambito iconologico rimando a Didi-Huberman 2008.

17 La critica non è unanime sulla paternità di quest'opera. Per alcuni studiosi non si tratterebbe di una copia ma di una replica eseguita da Tiziano e dalla sua bottega. Si confronti in tal senso Rearick 1996, 54-5. Gentili ritiene che si tratti di «un esempio tipico di quegli eccellenti 'quasi-Tiziano' prodotti in bottega sotto la direzione dell'attentissimo Palma il Giovane» (1988, 198). Lo studioso ipotizza sia opera realizzata a due mani, di cui una identificabile in quella di Girolamo Dente (Gentili 1988, 204 nota 17, con bibliografia precedente).

18 Per 'osservatore' si intende qui colui/colei che si pone davanti al dipinto, lasciandosi condurre dalle linee guida (dettagli, direttrici prospettiche, accensione di colori, sfumature, gesti e sguardi deittici ecc.) offerte dal dipinto stesso, provando a collegare tali forme propriamente pittoriche con il contenuto mitologico che veicolano.

19 Carmagnola 2015, 71.

20 Cf. Carmagnola 2015, 73, con bibliografia precedente.

21 Cf. Didi-Huberman 2019, 63.

22 Cf. Didi-Huberman 2016, 41.

della protagonista pur rimanendo discreto a livello compositivo.

La scena in esame non è attraversata dal vento. Nulla sembra essere mosso dalla brezza se non il drappo in questione. Il suo sollevarsi, gonfiarsi e ripiegarsi su se stesso, indica pertanto l'estraneità di tale elemento alle dinamiche interne della composizione, o meglio, lo pone su un piano 'altro', su un livello più sottile. Il suo legarsi a Callisto, emanandosi come un vapore dalla sua mano alzata, lo segnala come *spiritus* esalato dal corpo stesso della ninfa. *Spiritus* «portatore di pensieri e di emozioni affettive singolari», direbbe Didi-Huberman.[23] Si viene così a creare un legame diretto dalla peculiare intensità fra lo sguardo arrossato colmo di lacrime di Callisto e l'oggetto su cui tale sguardo si poggia. Il velo che noi vediamo mosso dalla 'brezza immaginaria' è di fatto già colmo dello 'spirito' della ninfa che si vede trasformata in orsa.

Tiziano stesso pare avesse intuito che proprio dalla paziente elaborazione di alcuni particolari del *pendant Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* dipendesse l'efficacia artistica dei due quadri destinati al re di Spagna. È secondo tale prospettiva che probabilmente va intesa la nota scritta dall'ambasciatore spagnolo a Venezia, García Hernández, nella lettera inviata a Filippo II il 3 agosto 1559. Hernández scrive che Tiziano lavorò ai due dipinti durante tutta l'estate per «risolvere qualche piccola cosa che gli altri non noterebbero».[24] Non sappiamo a quali dettagli delle due composizioni si riferisse l'ambasciatore spagnolo ma è chiaro che questi avesse avuto la netta sensazione di come il pittore stesse lavorando alacremente al *pendant* in questione per trovare soluzioni sottili, non immediatamente percepibili ai più.

Una cosa è certa, tutta l'energia metamorfica del dipinto si condensa attorno alle cinque ninfe sulla sinistra, giocando la sua efficacia espressiva ed emotiva proprio sullo svelarsi e sul crearsi di forme: la ninfa in piedi scopre, denuda, Callisto svelando il suo ventre dilatato e pregno e al contempo è un drappo stesso, un leggero e aereo velo trasparente, a svelare l'implacabile destino metamorfico della ninfa incinta. La complessità emotiva racchiusa nel gruppo delle ninfe sulla sinistra è intuita dal curatore della recente mostra londinese dedicata alle 'poesie' di Tiziano, Mathias Wivel, che non ne coglie però il punto di emanazione (*punctum*), ignorando completamente il velo/muso d'orsa, pur ravvisando che anche dai 'più piccoli aggiustamenti' dipende la buona riuscita dell'opera. Scrive Wivel, riferendosi al gruppo delle ninfe assiepate attorno a Callisto:

> the most complex and emotionally delicate part of the composition, in which even the smallest adjustments would affect the tenor and clarity of what Titian was trying to communicate.[25]

Lo studioso concentra la sua attenzione sulle varianti (anche macroscopiche e già ampiamente ravvisate e descritte dagli studi precedenti) del gruppo delle ninfe della già citata copia (o versione di bottega)[26] di Vienna di *Diana e Callisto* e su tali varianti basa la sua considerazione in merito al processo creativo condotto sui due dipinti di Londra-Edimburgo da parte di un artista che deduce essere costantemente in cerca di una maggiore chiarezza comunicativa. Parrebbe allora, seguendo le considerazioni di Wivel, che il conciliare 'delicatezza emotiva' e 'chiarezza compositiva' passi da un ritornare continuamente da parte del pittore sulla composizione che sta ultimando, apportandone delle modifiche quasi impercettibili, ma fondamentali. Se questo è certamente condivisibile, tale ragionamento manca di prendere in considerazione come l'efficacia di un'opera non sia proporzionalmente commisurata alla sua chiarezza comunicativa. Il pittore lavora perché la sua opera sia efficace, non perché sia necessariamente 'chiara'. La sottigliezza emotiva, che induce all'empatia fra opera e osservatore, non può che emergere dalla sottigliezza dei mezzi con cui viene espressa. Tiziano lo ha intuito, ha ricercato quei veicoli emozionali sottili (perché semicelati e 'appuntiti') e li ha 'trovati', realizzandoli in una forma inaspettata. Solo a quel punto l'opera portatrice di tali dettagli sarebbe stata pronta per essere consegnata al committente. Nel processo creativo del Cadorino l''invenzione', ossia ciò che rende originale un'opera, passa proprio dal rendere operativa la stessa etimologia latina del termine: *inventionem* da *inventus* participio passato di *invenire*, che significa «trovare investigando».[27] In tal modo Tiziano assume realmente il ruolo di *poietes*, come definito da Erodoto, ossia di colui che «rivela

23 Didi-Huberman 2019, 71.

24 Weston-Lewis 2020, 148, con bibliografia precedente.

25 Wivel 2020b, 163.

26 Wivel considera il dipinto di Vienna un'opera eseguita nell'*entourage* del Maestro: «Titian and workshop, about 1566» (Wivel 2020b, 162).

27 *Vocabolario Etimologico Pianigiani*, s.v. «Invenzione», http://www.etimo.it/?cmd=id&id=9303&md=ed0da2f13f98d15f4a28a2a1cf404e72.

e-ISSN 2385-2720

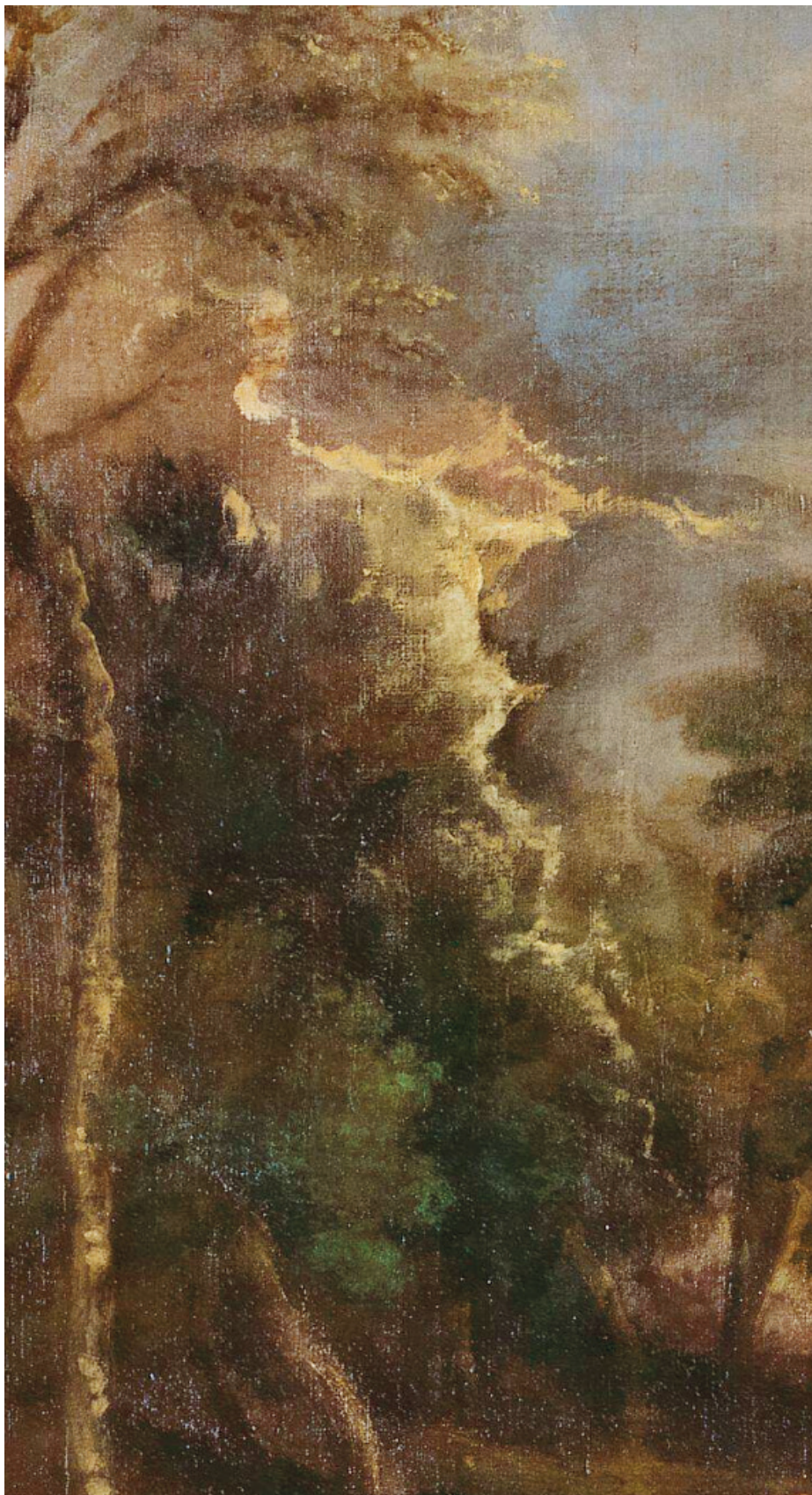
le forme».[28] Se la 'chiarezza comunicativa' dell'opera si indirizza soprattutto alla *ratio* dell'osservatore, l'efficacia dell'opera consiste innanzitutto nel turbare tale *ratio* (tramite il *punctum*) affinché questa sia ripresa, sempre da parte dell'osservatore (tramite lo *studium*), arricchita dall'afflato emotivo ed empatico nei confronti dell'azione rappresentata nel dipinto stesso. La 'chiarezza comunicativa' è funzionale, in altri termini, a far riconoscere il soggetto del dipinto, l''efficacia comunicativa' a 'far vivere' in prima persona ciò che accade nel quadro, passando per lo stesso (o quasi) turbamento che le figure dipinte sembrano avvertire nelle difficili circostanze in cui si trovano. In altre parole ancora, cogliere il *punctum* senza farlo seguire dallo *studium* rischia di lasciare poco 'chiara' la comprensione dell'opera, mentre uno *studium* che non sia stato attraversato dalla percezione del *punctum* rischia di lasciare l'opera 'inefficace', privandola di quella potenziale energia comunicativa ed emozionale che le permette di distinguersi dalle didascaliche illustrazioni del medesimo soggetto. Con questo non si vuole affermare che ogni dipinto debba necessariamente avere un *punctum* che consenta all'osservatore di entrare nell'intimità dell'opera per via del *turbamento*, ma si vuole ribadire come nei dipinti ritenuti privi di *punctum* si possa avvertire l'assenza di quella tensione creativa che spesso lascia nell'opera tracce sotto forma di dettagli, talvolta apparentemente marginali.

Le copie di un dipinto come quello in esame, di un'opera cioè che ha subito un *iter* creativo articolato e intenso, non potranno verosimilmente riportare i segni o le tracce del sottile *labor limae* che ha portato l'originale ad avere dei dettagli efficaci sia sul piano iconografico che su quello comunicativo. La copia di Rubens lo testimonia. Perdendo i tratti somatici dell'orsa di profilo nelle pieghe del velo svolazzante fra le ninfe, tale copia, seppur d'autore, perde il sofisticato veicolo della sottigliezza emotiva che provoca la prolessi della metamorfosi/punizione, eliminando al contempo il meccanismo di agnizione simpatetica che compete all'osservatore. Questi infatti, come già ricordato, può cogliere tale prolessi solamente attraverso un atto sguardomente metamorfico che realizza (ovvero che porta alla coscienza) il mutamento del velo, mosso dalla 'brezza immaginaria', nel muso di profilo di un animale, facendolo in modo coerente alla narrazione mitologica espressa dal dipinto.

Se è vero inoltre che il carattere aereo in cui si manifesta il velo/orsa allude alla seconda trasmutazione dell'orsa, mutata a sua volta in costellazione, si può notare come Tiziano decida non solo di evocare questa seconda metamorfosi ma anche di rappresentarla dissimulandola ancora una volta in modo così sottile tanto da farne perdere le tracce nelle diverse copie del dipinto e in tutti i commenti critici a esso relativi. Il Cadorino amplifica l'irradiazione del *punctum* velo/muso d'orsa attraverso le energie vettoriali che collegano i punti nevralgici della composizione: il lembo sinistro del drappo aranciato, decorato con unicorni stilizzati,[29] che pende dal ramo crea una punta che indica, come una freccia segnaletica, la testa di Diana, questa a sua volta punta l'indice verso il volto di Callisto che alza gli occhi verso il *punctum* del velo/orsa, su cui converge anche quel bagliore, in alto sulla sinistra, che, come una cicatrice infuocata che sutura l'addensarsi di grigie nubi penetrate fin dentro la boscaglia, si manifesta come un fulmine che si abbatte con fragore sulla terra **[fig. 7]**.

Se l'osservatore prova ora a proseguire la direzione già intrapresa dal suo sguardo da destra verso sinistra e a risalire il fulmine dorato dal basso verso l'alto incontra un altro significativo vettore energetico, questa volta in orizzontale (e che quindi tornerebbe idealmente indietro procedendo da sinistra a destra, dando circolarità e quindi equilibrio alla composizione), costituito da un altro bagliore, posizionato in cielo, specificatamente composto dall'intensificarsi di due pennellate parallele di un giallo acceso. Lo sguardo, attirato da questa luminosità geometrizzata (con funzione inquadrante), si focalizza su di essa, cogliendo sopra le due linee gialle la sagoma (il busto e il volto dai connotati appena accennati) di una figurina incorniciata da una piccola apertura nelle nuvole a forma di stella a cinque punte **[fig. 8]**. Figura da identificarsi probabilmente in Giunone, artefice – come si è ricordato – della trasformazione di Callisto in orsa. A questo punto, soddisfatto e insieme turbato dalla scoperta di un altro dettaglio significante, lo 'sguardo pensante' dell'osservatore tende ad acuirsi ancor più, andando in cerca di una conferma iconografica a quello che ha visto, innescando così la medesima dinamica *punctum*/*studium* già assecondata in precedenza. Conferma che trova facendo scorrere lo sguardo ancora lungo l'arco luminoso che si staglia in cielo. Sulla sinistra della sagoma fantasmatica di Giunone, si scorge una altra sagoma semi celata dalle fronde degli alberi, che al tempo stesso fungono da dissimulati vettori direzionali dello sguardo. Si tratta, coerentemente con la narrazione ovidiana, del profilo dell'orsa, di cui questa volta è raffigurato anche

28 Sul ruolo del *poietes* si veda Guastini 2003, 12.

29 Cf. Roy 2015, 87.

e-ISSN 2385-2720

parte del corpo (il muso, il petto, il dorso e le zampe anteriori) direzionato verso la Dea che ha voluto punire l'adulterio di suo marito Giove, colpendo la malcapitata ninfa Callisto, ingannata dallo stesso Giove trasformatosi in Diana per concupirla. A questo punto appare chiaro che il fulmine nella boscaglia raffigurato da Tiziano non possa che fare riferimento all'azione dell''Onnipotente' (*omnipotens*) e 'gran Tonante' (*magni Tonantis*) Giove,[30] che impedì l'inconsapevole matricidio del quindicenne Arcade quando questi, andando a caccia nelle selve dell'Erimanto, s'imbatté nell'orsa-Callisto, già pronto, seppur spaventato, a «trapassarle il petto con un dardo micidiale».[31] Giove salvò quella che fu la sua giovane amante e il frutto dell'unione con lei, trasformando repentinamente madre e figlio in costellazioni e collocandoli in cielo.[32]

Seguendo il racconto di Ovidio, a comparire contemporaneamente in cielo come costellazioni dovrebbero quindi essere madre e figlio, la ninfa/orsa e il cacciatore Arcade. Se la sagoma dell'orsa, seppur flebile, è piuttosto riconoscibile quale *Ursa Major*, quella dell'altra figura è decisamente più indefinita. A portarci inizialmente a interpretarla come Giunone è stato l'accendersi in quel punto del cielo di un bagliore sovrannaturale, da intendersi come manifestazione divina. Le due linee parallele di un giallo intenso che sottolineano tale apparizione celeste hanno subito fatto pensare a una teofania, al manifestarsi in cielo di una divinità. È possibile però associare tale splendore anche alla costellazione in cui Arcade viene trasformato, *Bootes*. La stella principale che costituisce tale costellazione è infatti particolarmente luminosa e porta il significativo nome di *Arcturus*. Nome che deriva dal greco Ἀρκτοῦρος e che significa 'guardiano dell'Orsa' derivando da ἄρκτος 'orso' + οὖρο 'guardiano'. Per giustificare l'enfasi luminosa, che indubbiamente marca la presenza di una figurina, si è ricorsi quindi di primo acchito alla dea Giunone, artefice della prima trasformazione di Callisto, sia sulla base dei precedenti inserimenti da parte di Tiziano di divinità che compaiono contemporaneamente splendenti ed evanescenti fra le nuvole (si veda in particolare il dipinto di *Venere e Adone*, versione National Gallery e versione Prado) sia sulle parole di Ovidio, che accosta le due figure in cielo (Callisto e Giunone) facendo esclamare in modo stizzito alla Dea: «Perché un'altra sta in cielo al posto mio!»,[33] riferendosi alla costellazione dell'*Ursa Major*. Al tempo stesso l'idea di vedere una a fianco all'altra l'orsa (*Ursa Major*) e il suo guardiano (*Bootes-Arcturus*) è suggestiva e coerente con la narrazione visiva che Tiziano propone.

Appurato così che entrambe le soluzioni sono potenzialmente valide a livello iconografico, quello che importa ora sottolineare è come tali particolari non sono meramente funzionali alla 'visibilità aneddotica' del racconto ovidiano ma sono invece da riconoscersi quali elementi di innesco di una vera e propria visione. Quest'ultima emerge gradualmente dal tessuto cromatico del cielo solamente dopo che lo sguardo-mente dell'osservatore è passato e si è soffermato sul *punctum* della composizione, facendosi da esso 'pungere' (turbare/emozionare) ed educare, imparando a riconoscere la potenzialità semiofora di alcuni particolari.[34]

Come già evidenziato per il velo/orsa anche i particolari di Giunone (o Arcade/*Bootes*) e dell'or-

30 Per gli epiteti di Giove si veda Ov. *Met.* 2.505,466.

31 Ov. *Met.* 2.504.

32 Nel racconto ovidiano in cui è protagonista Callisto Giove appare due volte, prima per concupire la ninfa sotto le spoglie di Diana (Ov. *Met.* 2.409-40), poi per rimediare al suo misfatto trasformando Callisto/orsa e suo figlio Arcade in costellazioni (Ov. *Met.* 2.505-7). Nel dipinto di Tiziano è molto più plausibile che il fulmine (inequivocabile attributo del Padre degli dei) si riferisca all'azione di Giove salvatore piuttosto che a quella di Giove subdolo ingravidante. Nella posizione in cui si trova all'interno della composizione, penetrato sin dentro alla boscaglia, il fulmine risulta coerente con la sequenza narrativa dell'episodio, le cui tappe cronologiche sono figurativamente scandite da destra verso sinistra, dal basso verso l'alto: Callisto cacciata dal gruppo delle ninfe devote alla casta Diana perché scoperta incinta, Callisto trasformata in orsa attraverso l'espediente figurativo del velo, Callisto e Arcade trasformati nel bosco durante una battuta di caccia attraverso l'espediente simbolico del fulmine salvifico di Giove, Orsa/*Ursa Major* in cielo insieme a Arcade/*Bootes* o alla furiosa Giunone a terminare il racconto in immagini di Tiziano 'poeta'. Riconoscere la sagoma indefinita nella figura di Giove che accoglie nel firmamento la nuova costellazione, pur trovando riscontro nella tradizione iconografica (si veda, per esempio, tale episodio affrescato da Anton Maria Viani in un riquadro della volta della Galleria del Passerino nel Palazzo Ducale di Mantova realizzata fra il 1595 e il 1612), non è sostenibile. In tal caso le figurine dovrebbero essere infatti almeno tre (le due nuove costellazioni e il Padre degli dei che le accoglie in cielo). Nel caso del dipinto murale di Viani Giove è accompagnato dall'aquila, suo immancabile attributo, facendo aumentare così a quattro il numero delle presenze in cielo.

33 Ov. *Met.* 2.512-13.

34 Il pittore avrebbe potuto realizzare il passaggio dalla prima alla seconda metamorfosi in modo più immediato e didascalico, rendendolo più facilmente riconoscibile. In tal modo avrebbe però fatto perdere alla sua opera l'efficacia comunicativa garantita dalla scoperta attenta e graduale dei particolari iconograficamente significativi da parte dell'osservatore. In un'incisione anonima del XVI secolo (1590 ca, da Hendrick Goltzius), per esempio, la doppia metamorfosi è esplicitamente evocata ponendosi quale 'illustrazione' del duplice episodio: in primo piano il cacciatore Arcade è raffigurato mentre sta per uccidere la madre che, sotto forma d'orsa, lo riconosce e, sullo sfondo in alto a destra, vengono rappresentate le due figure assunte in cielo come costellazioni da Giove, intervenuto per impedire il matricidio (cf. Strauss 1980, 325-7; Reid 1993, 1: 282).

sa/costellazione in cielo vengono mal recepiti dalla copia di Rubens, che sembra accennare solamente al fulmine penetrato nella boscaglia, mentre nella versione di bottega (o copia) di Vienna l'intervento divino dal cielo viene semplificato alludendovi solo tramite un pallido arcobaleno. La traccia di un vago e informe bagliore in prossimità delle fronde più alte dell'albero sulla sinistra viene invece riprodotta nella copia del Prado.

Sono infatti questi dettagli, quasi impercettibili, che, per il modo con cui vengono raffigurati e coordinati fra loro all'interno della composizione, permettono all'osservatore la 'gradualità della scoperta' (temporalità della fruizione) utile non solo per conferire all'immagine fissa una temporalità analoga a quella della narrazione letteraria, che è intrinsecamente costituita da un 'prima' e da un 'dopo', ma soprattutto per far vivere nell'atto stesso della scoperta visiva e nella sua successiva comprensione iconografica quella sequenza 'desiderio-sorpresa-ricompensa' teorizzata da Daniel Arasse riguardo alla potenza rivelatrice del dettaglio[35] e qui declinata in seno alla polarità *punctum*/*studium*.

Daniel Arasse, nel chiudere la Prefazione del suo saggio *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, cita l'espressione di Roland Barthes «il timido inizio del godimento» associandola allo stupore generato dalla sorpresa offerta dal dettaglio rivelatore scoperto dall'osservatore dell'opera, che di tale scoperta si compiace, recependola come una ricompensa gratificante per il suo lavoro critico-interpretativo.[36]

Nel metodo di Arasse si trova l'idea secondo cui attraverso una storia dell'arte ravvicinata il dipinto rivela l'intimità del suo pensiero, mostrandosi come vestigia di un pensiero in atto. Infatti, commenta Bertrand Rougé: «Car la peinture pense. Il faut donc ouvrir à la perception et à la jouissance lucide de la complexité intime du tableau».[37] L'*intimité picturale* passa, per Arasse, dalla 'singolarità' dell'opera «qui se donne au spectateur et lui donne accès, *picturalement*, à une expérience de l'intimité humaine figurée».[38] Guardando da vicino i dipinti, cogliendone i particolari segreti, perché seminascosti, l'osservatore può entrare nell'intimità privata del pittore e dello stesso soggetto raffigurato: il *secret du personnage*, nel caso di ritratti particolarmente enigmatici, o il *Mystère intime* di Dio Padre, nel caso del tema dell'Annunciazione, soggetto prediletto dall'iconografia analitica arassiana. Non si tratta però nel presente studio di entrare nell'intimità del soggetto raffigurato o in quella del pittore che lo ha realizzato, rischiando una sorta di psicanalisi applicata all'opera e all'artista, ma si tratta di entrare nell'intimità stessa del rapporto fra forma e contenuto, di sviscerare quell'*intelligence de la peinture* che fa dell'opera in esame la risposta singolare a un *problème artistique*. Essendo ogni problema artistico un intreccio di questioni stilistiche, iconografiche, storico-culturali, anche l'opera che ne costituisce la singolare soluzione iconica riverbera su di sé e dentro di sé (nella sua *intimità*) l'intreccio di tali questioni. Per avervi accesso è necessario che lo storico dell'arte divenga anche un *théoricien sensible* – per continuare a usare la terminologia arassiana – in grado di condividere con l'osservatore l'*inaccessible intimité* dei quadri,[39] approcciando «il pensiero che abita questi oggetti e dà loro ancora oggi la loro attualità»,[40] la loro – scrive letteralmente Arasse – «qualité de présence».[41] Una 'presenza qualitativa' che le copie, anche le più pedisseque, non posseggono e che permette invece all'originale, che incarna tale 'presenza', di 'pungere' lo sguardo paziente dell'osservatore.[42] Pazienza esercitata soprattutto nello stare a fronte, nel caso in esame, alla teatralizzazione sofisticatamente erotica della composizione dettata dalla ritmica disposizione di corpi femminili per lo più nudi, visti da

35 Cf. Arasse 2007, 11-21.

36 Cf. Arasse 2007, 21. La citazione dal semiologo francese è tratta da Barthes 1979, 60.

37 Rougé 2006, 121.

38 Rougé 2006, 122; corsivo nell'originale.

39 Cf. Rougé 2006, 124.

40 Arasse 2009, 24.

41 Arasse 1999, 15.

42 È possibile in tale contesto argomentativo introdurre brevemente quanto sostiene Leonardo da Vinci a proposito della differenza fra l''imitare' e il 'copiare' proprio in relazione alla raffigurazione di elementi informi che prendono forme riconoscibili. Il Vinciano ribadisce più volte l'intrinseca valenza intellettuale dell''imitare' rispetto al 'copiare'. La prima pratica non si esaurisce nella manualità e meccanicità di un gesto ma è un vero e proprio processo mentale caratteristico dell'arte intesa come forma di conoscenza creativa. «Il dipintore disputa e gareggia colla natura», scrive Leonardo in un taccuino databile al 1495 (cf. Pedretti 2004, 29) soprattutto quando «dalle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni», annota ancora il Maestro toscano nel capitolo 66 del *Libro di pittura* (Fiorio 2019). Per 'cose confuse' Leonardo intende proprio quelle forme naturali, quali, per esempio, le macchie sui muri, le nuvole, le pietre variegate, che stimolano la fantasia dell'artista che, a partire da tali forme, dalla loro attenta imitazione, ne immagina e ne inventa di nuove (cf. Pedretti 2004, in particolare 29-30, con bibliografia precedente).

Venezia Arti
n.s., 30, 2021, 41-58
e-ISSN 2385-2720

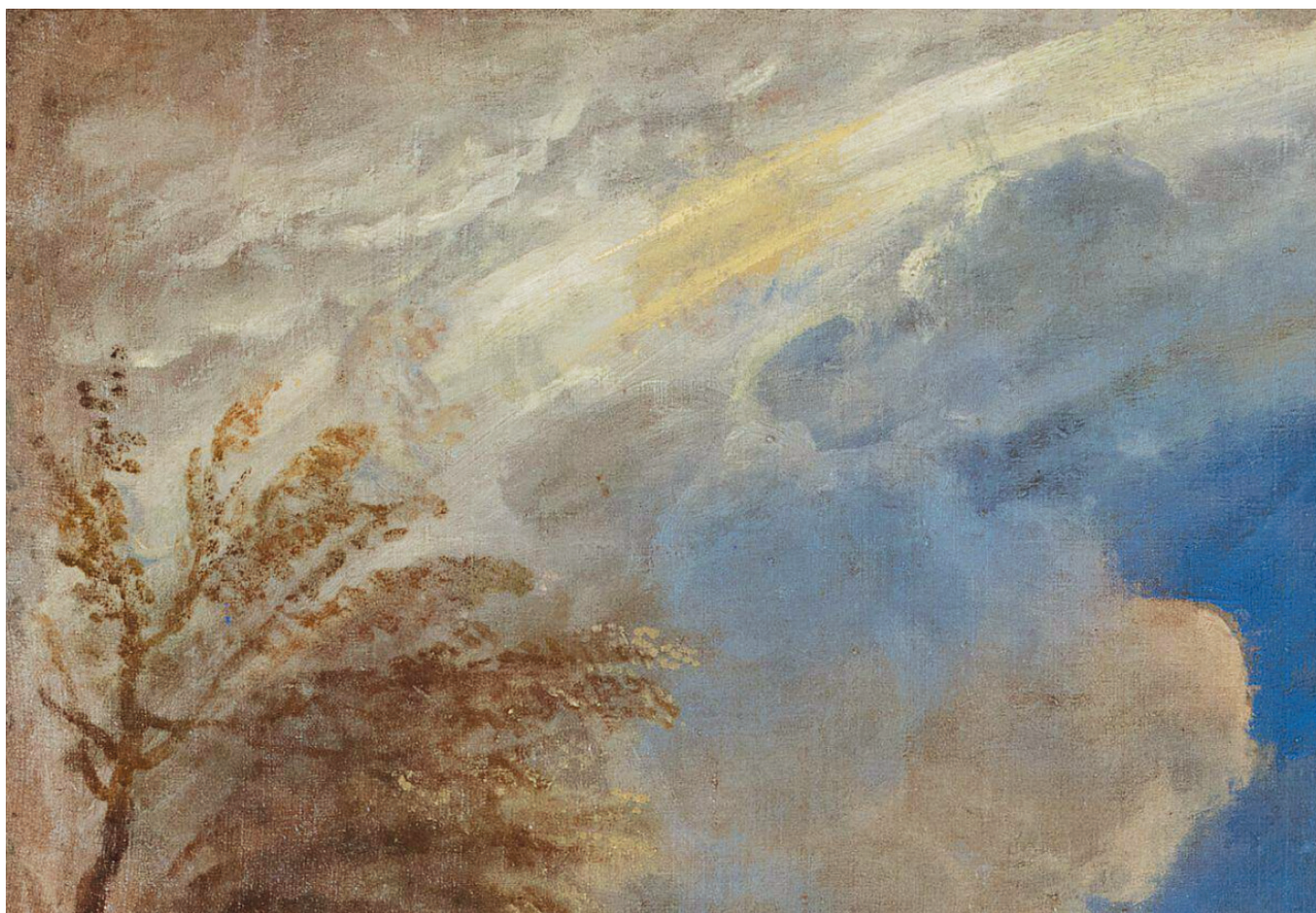



Figura 8 Tiziano Vecellio, *Diana e Callisto*, dettaglio di *Ursa Major* e *Bootes* o Giunone. 1556-59. Olio su tela, 187 × 204,5 cm. London, The National Gallery and Edinburgh, The National Galleries of Scotland

e-ISSN 2385-2720

ogni possibile angolazione, che dissimula una 'rete energetica' costituita da quei dettagli che si incaricano di manifestare l'essenza metamorfica del mito ovidiano, venendo sapientemente distribuiti e coordinati dal pittore *poietes*.

Pittore che al tempo stesso potrebbe, anche senza volerlo, disseminare nel dipinto dei particolari che potrebbero risultare 'trappole per lo sguardo'.[43] Si tratta di dettagli su cui alcuni esegeti del quadro hanno focalizzato la loro attenzione, ricavandone interessanti, quanto ardite, interpretazioni di matrice psicanalitico-freudiana, come è accaduto, per esempio, nei confronti dell'ombelico-macchia di Callisto.[44]

Contrariamente a quanto sostenuto da Augusto Gentili, convinto che Tiziano non abbia deliberatamente voluto raffigurare o alludere agli antecedenti o agli sviluppi della scena raffigurata in *Diana e Callisto*, soffermandosi sui momenti delle metamorfosi del racconto (Giove in Diana, Callisto in orsa, Callisto/orsa e Arcade in astri), perché ritenuti «conclusione sublimante in cui Tiziano, evidentemente, non crede più»,[45] si può ribadire che, avviandosi alla conclusione, non solo tali metamorfosi sono state raffigurate dal Vecellio ma che il pittore le ha rappresentate in modo tale da evocare la mutevolezza in atto delle forme nell'immobilità di un'immagine pittorica attraverso il potere della 'maschera' ossia attraverso particolari discreti ed efficaci in grado di attivare nell'osservatore la dinamica *punctum*/*studium*.[46]

Funzione del *punctum* velo/orsa, e dell'apparato semiotico-visivo che lo sostiene, è quella di 'rianimare' l'iconografia stessa dell'episodio, entrando nei processi metamorfici del mito attraverso espedienti pittorici già insiti nel *modus operandi* dell'artista. Tiziano, in altre parole, 'dinamizza' nel caso specifico di *Diana e Callisto* un modello iconografico consolidato perché quello che conta non è 'nascondere significati' all'interno della composizione ma veicolarli in modo profondo ed efficace attraverso la sensualità delle forme e l'aderenza di esse all'essenza del mito.[47] Ciò avviene conferendo al carattere aneddotico della narrazione mitica non un profilo didascalico ma 'sapienziale' che induce ad 'assaporare', a percepire cioè le immagini dipinte, e ogni dettaglio che le costituisce, come sensibili forme intelligenti, che allo sguardo e al pensiero dell'osservatore comunicano la possibilità di fare rivivere il contenuto dell'opera proprio attraverso la sua complice attività percettiva e cognitiva. Il tal senso il concetto di 'assaporare' l'opera ingloba e mischia in sé il godimento estetico e la comprensione teorica del manufatto artistico, associandosi anche alla definizione di 'interpretazione' concepita nel 1963 da Edgard Wind. Definizione che ci si augura di avere almeno in parte qui assecondato nei confronti della *Favola di Callisto* di Tiziano.[48] Scrive Wind:

> C'è una prova sola – e soltanto una – dell'importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto, e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata aggiunta un'ingombrante sovrastruttura, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo.[49]

43 Cf. Arasse 2007, 361-83.

44 Cf. Zorach 1999, 263.

45 Gentili 1988, 195.

46 A sostenere quanto appena affermato è la sensibilità poetica di Ezra Pound che in *Affirmations* (1915) scrive: «L'innegabile tradizione della metamorfosi ci insegna che le cose non restano uguali a se stesse. Esse divengono altre cose attraverso un processo rapido e non analizzabile». L'unico modo per cogliere la metamorfosi, sostiene l'autore dei *Cantos*, è attraverso il potere della 'maschera' ossia del 'simbolo adeguato' (cf. Cantelmo Garufi 1978, 64, in cui viene riportata la frase di Pound sopra citata). 'Adeguatezza del simbolo' che nel presente saggio potrebbe assumere l'appellativo di 'efficacia del dettaglio'.

47 L'intima e sostanziale complicità fra arte e mito è ribadita anche da Monica Centanni: «la forma artistica si trova in un rapporto privilegiato con la natura plastica, manipolabile, della materia mitica» (2017, 113).

48 In una lettera indirizzata a Filippo II datata 19 giugno 1559 Tiziano si riferisce al dipinto *Diana e Callisto* definendolo come poesia «di Calisto pregna di Giove spogliata al fonte per commandamento di Diana dalle sue ninfe». In un'altra lettera, sempre indirizzata al sovrano, datata 2 aprile 1561, Tiziano definisce il dipinto «la favola di Calisto». Nel 'memoriale' del 22 dicembre 1574, in cui il pittore elenca le sue opere, il dipinto viene ricordato come «Calisto graveda da Giove» (cf. Gentili 1988, 183, con bibliografia precedente).

49 Wind 1986, 91.

Bibliografia

Arasse, D. (1999). *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Paris.

Arasse, D. (2007). *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*. Trad. di A. Pino. Milano. Trad. di: *Le Détail. Pour une historie rapprochée de la peinture*. Paris, [1992] 1996.

Arasse, D. (2009). *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. Trad. di C. Presezzi. Firenze. Trad. di Arasse 1999.

Argenton, A. (2008). *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*. Padova.

Barthes, R. (1979). *Sollers scrittore: la dissidenza della scrittura*. Trad. di A. Verdiglione. Milano. Trad. di: *Sollers écrivain*. Paris, 1979.

Barthes, R. (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Trad. di R. Guidieri. Torino. Trad. di: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, 1980.

Bernardini Marzolla, P. (a cura di) (1994). *Ovidio: Metamorfosi*. Testo a fronte a cura di P. Bernardini Marzolla. Torino.

Boschini, M. (1966). *Carta del navegar pitoresco* (Venetia, 1660). Ed. critica a cura di A. Pallucchini. Venezia; Roma.

Cantelmo Garufi, L. (1978). *Invito alla lettura di Ezra Pound*. Milano.

Carmagnola, F. (2015). *Dispositivo. Da Foucault al gadget*. Milano; Udine.

Centanni, M. (2017). «Il Rinascimento come *mundus imaginalis*». *Fantasmi dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*. Rimini, 107-55.

Contini, R. (2013). «Tiziano tardo, Deucalione e Pirra della posterità». Villa, G.C.F. (a cura di), *Tiziano = catalogo di mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-16 giugno 2013). Cinisello Balsamo, 205-21.

Dalla Costa, T. (2020). «The *poesie* in Correspondence». Wivel 2000a, 193-203.

Didi-Huberman, G. (2008). «L'exorciste». Douar, F.; Recht, R. (dirs), *Relire Panosfky*. Paris, 67-87.

Didi-Huberman, G. (2016). «La Nymphe de Warburg et la fluidité des images». Miarelli Mariani, I.; Pierguidi, S.; Ruffini, M. (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*. Roma, 31-46.

Didi-Huberman, G. (2018). *Aperçues*. Paris.

Didi-Huberman, G. (2019). *Ninfa fluida. Saggio sul panneggio-desiderio*. Trad. di R. Rizzo. Milano. Trad. di: *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris, 2015.

Fiorio, M.T. (a cura di) (2019). *Leonardo: Libro di pittura*. Milano.

Gamboni, D. (2002). *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London.

Gamboni, D. (2009). «Voir double: théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation». Martin, J.-H. (dir.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalì, Raetz*. Paris, XIV-XXV.

Gentili, A. (1988). *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Roma.

Ginzburg, C. [1986] (2000). *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino.

Guastini, D. (2003). *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*. Roma-Bari.

Janson, H.W. (1961). «The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought». Meiss, M. (ed.), *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*. Vol. 1, *Text*. New York, 254-66.

Janson, H.W. (1973). «Chance Images». Wiener, P.P. (ed.), *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 1. New York, 340-53.

Panofsky, E. (1992). *Tiziano*. *Problemi di iconografia*. Trad. di M. Folin. Venezia. Trad. di: *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. New York, 1969.

Pedretti, C. (2004). *Le macchie di Leonardo, XLIV Lettura Vinciana, 17 aprile 2004, Vinci, Biblioteca Leonardiana*. Firenze-Milano.

Pilo, G.M. (1990). «Rubens e le 'poesie' di Tiziano». *Prospettiva*, 57/60, 244-50.

Rearick, W.R. (1996). «Titian's Later Mythologies». *Artibus et Historiae*, 17(33), 23-67.

Reid, J.D. (1993). *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*. 2 vols. New York; Oxford.

Rossi, A. (2015). *Sguardi dalla seconda fila. Composizione e narrazione iconica nella pittura veneta del Cinquecento*. Ginevra; Milano.

Rougé, B. (2006). «La pensée des peintres». *Esprit*, 6, 116-26.

Roy, A. (ed.) (2015). «Titian's Painting Technique from 1540». *National Gallery Technical Bulletin*, 36(5), 76-87. `https://www.nationalgallery.org.uk/media/24100/vol36-cats5-8.pdf`.

Strauss, W. (ed.) (1980). *The Illustrated Bartsch*. Vol. 3, *Hendrik Goltzius*. New York.

Tresidder, W.D. (1988). «The Stag's Skull and the Iconography of Titian's "Diana and Actaeon"». *RACAR*, 15(2), 145-79.

Weston-Lewis, A. (2020). «Diana and Actaeon». Wivel 2000a, 148-55.

Wind, E. (1986). *Arte e anarchia*. Trad. di J.R. Wilcock. Milano. Trad. di: *Art and Anarchy*. London, 1963.

Wivel, M. (ed.) (2000a). *Titian: Love, Desire, Death = Exhibition catalogue* (London, The National Gallery, 16 March-14 June 2020). New Haven; London.

Wivel, M. (2020b). «Diana and Callisto». Wivel 2000a, 157-65.

Zorach, R. (1999). «Despoiled at the Source». *Art History*, 22(2), 244-69.

e-ISSN 2385-2720

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Le «copie-opere d'arte» di Antonio Guardi
La commissione Gradenigo

Chiara Bombardini
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article examines the copy of Paris Bordon's *Consegna dell'anello al doge* painted by Antonio Guardi for the nobleman Pietro Gradenigo (1695-1776). The painting will be compared with other copies made by Guardi for Giovanni Paolo and Giovanni Benedetto Giovanelli, for Marshall Schulenburg and the Savorgnan family, in order to emphasise Guardi's ability to translate masterpieces of other artists into his own language. It will also be highlighted how perfectly the *Consegna dell'anello al doge* fits into the collection of Gradenigo, who gathered in his palace paintings, sculptures and antiquities that documented the history of Venice and his family. This article looks into the possible contacts of Pietro Gradenigo with Antonio Guardi, starting from a newfound study of documents and the relationships of the nobleman with other scholars and Guardi's patrons.

Keywords Guardi, Antonio. Gradenigo, Pietro. Venice. Collecting. Painting. Copying.

Molto è stato scritto sull'attività di copista di Antonio Guardi (1699-1760) e sarebbe ingeneroso ripercorrere in poche righe anni di studi e dibattiti; tuttavia, sarà necessario richiamarne alcuni esiti per esaminare la copia della *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon (1500-1571) che egli realizzò su incarico dell'erudito e collezionista Pietro Gradenigo di Santa Giustina.[1] Si tratta di una commissione interessante, che rientra a pieno titolo nel progetto di tutela del patrimonio culturale della Serenissima messo in atto da Gradenigo, il quale non poteva non apprezzare l'abilità e l'esperienza maturate da Guardi nella copia di capolavori dei maestri del passato.[2]

Nato a Vienna nel 1699, Antonio crebbe a Venezia, dove il padre Domenico Guardi (1678-1716) si era trasferito con la famiglia poco dopo la sua nascita.[3] Scarse sono le informazioni riguardo alla formazione del nostro, mentre è noto il legame dei Guardi con i fratelli Giovanni Paolo (1658-1734) e Giovanni Benedetto (1652-1732) Giovanelli, per i quali Domenico e i suoi figli realizzarono soprattutto copie di dipinti del Cinquecento e del primo Seicento da destinare a palazzi e ville private, o per

L'Autrice desidera ringraziare Chiara Lo Giudice, Andrea Tomezzoli e Monica Viero.

1 Per il dipinto di Paris Bordon si rinvia a Moschini Marconi 1962, 70-2 nr. 117; Mariani Canova 1964, 17-22, 93-4; Puppi 1987; Donati 2014, 301-3 nr. 80; Matino 2017a. Su Paris Bordon si vedano Mariani Canova 1964; Manzato 1984; Fossaluzza, Manzato 1987; Donati 2014.

2 Per la dizione Antonio, Giannantonio o Giovan Antonio Guardi si rinvia a Morassi 1973, 1: 42 nota 4.

3 Montecuccoli degli Erri 1992, 20. Sull'argomento si veda anche Binion 1996, 135.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-22
Accepted 2021-08-23
Published 2021-12-21

Open access

Citation Bombardini, C. (2021). "Le «copie-opere d'arte» di Antonio Guardi. La commissione Gradenigo". *Venezia Arti*, n.s., 30, 59-70.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/004

ornare qualche chiesa dislocata nelle terre sotto la giurisdizione della famiglia Giovanelli.[4] I compensi erano di norma esigui, ma non di rado i due nobiluomini intervenivano personalmente per sostenere le spese della numerosa famiglia Guardi, anche dopo la prematura scomparsa del capofamiglia, avvenuta nel 1716.[5] Le recenti riletture dei cicli pittorici nelle chiese di Morengo e di Luzzana, nel Bergamasco, hanno indotto a ridimensionare l'apporto di Domenico a favore di Antonio, il cui nome ricompare nelle carte dei Giovanelli nel 1720, dopo un soggiorno a Vienna, e vi ricorre fino all'inizio del decennio seguente.[6] Non è escluso neppure un coinvolgimento dei fratelli Giovanelli nel passaggio di Antonio, attorno al 1730, al servizio di Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747), per il quale il pittore riprodusse tele di Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano, Giambattista Piazzetta, Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera.[7] Era ambizione del feldmaresciallo riunire a palazzo Loredan una galleria di copie di opere, non sempre facilmente accessibili, da affiancare ai dipinti originali da lui collezionati.[8] Fra le tele realizzate da Guardi per Schulenburg, nel periodo compreso fra il 1730 e il 1746, si ricordano in particolare le «libere interpretazioni» della *Fortezza* e della *Temperanza* di Tintoretto nella chiesa della Madonna dell'Orto e un'*Ultima Cena* da Sebastiano Ricci.[9] Antonio Guardi si era dovuto confrontare con i grandi maestri del Cinquecento e del Seicento, ma anche con i suoi contemporanei e in special modo con Piazzetta, nei confronti del quale il militare aveva una particolare predilezione.[10] Inoltre Antonio realizzò per Schulenburg «quadri de costumi turchi», teste e svariati ritratti, desunti da incisioni e originali altrui, ma, come rivelano i libri cassa, egli era pagato molto poco e non venne mai interpellato per stime o perizie dal suo mecenate, che gli preferì Gaspare Diziani, Giambattista Pittoni, Francesco Simonini e ovviamente Giambattista Piazzetta.[11] Nonostante le sue opere fossero spesso inventariate come «mediocri», Guardi lavorò molto per il maresciallo, le cui commissioni – al pari di quelle dei Giovanelli – si rivelarono fondamentali per conoscere e fare propri quelli che sarebbero diventati i suoi modelli.[12] Antonio poté così costruirsi a poco a poco un ampio repertorio di immagini da riprendere e rielaborare: ciò riporta alla mente le riflessioni di Jean-Pierre Cuzin sull'importanza di riprodurre capolavori di grandi maestri per comprenderli e assimilarli, riconoscendo in questo esercizio il primo passo per creare opere originali.[13] Esempio significativo a questo proposito è la *Madonna in trono con il Bambino e i santi Silvestro papa, Antonio abate e Caterina d'Alessandria* nella chiesa di San Vincenzo martire a Cerete Basso (Bergamo), commissionata ad Antonio Guardi da don Francesco Ferri nel 1754.[14] Il modello alla base di questa composizione è senza troppo mistero la pala di San Zaccaria di Paolo Veronese, che Antonio aveva già replicato per Schulenburg una ventina d'anni prima; in questa seconda versione però il pittore apportò delle modifiche importanti, arrivando a sostituire i santi Francesco e Girolamo, presenti nel capolavoro di Caliari, rispettivamente con san Silvestro papa e santa Caterina, affrancandosi così dal prototipo.[15] In verità Morassi colse una matrice veronesiana anche nella figura di santa Caterina, ispirata alla sua omologa presente nella pala Giustiniani nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia, ma questo non pregiudica l'originalità di Guardi, espressa ampiamente in quella «armonia tonale che pervade tutta la composizione».[16]

4 Non s'intende tornare in questa sede sulla spinosa questione della bottega Guardi, ma vale la pena ricordare che anche Francesco Guardi (1712-1793) lavorò per la famiglia Giovanelli in qualità di copista, come documenta il testamento di Giovanni Benedetto, datato 19 dicembre 1731, dal quale si evince che il nobile lasciò ad Antonio de Caroli alcune «copie de' quadri [...] fatte dalli fratelli Guardi» (Montecuccoli degli Erri 1992, 28). Più difficile che il riferimento possa essere esteso anche al più giovane Nicolò Guardi (1715-1786), pittore come i suoi fratelli (cf. Montecuccoli degli Erri 1992, 59).

5 Montecuccoli degli Erri 1992, 25-8.

6 Pacia 2006. In una lettera di Giovanni Paolo Giovanelli al fratello, datata 25 maggio 1720, si apprende che Antonio Guardi aveva chiesto al nobiluomo di poter copiare due tele di Molinari in suo possesso (cf. Montecuccoli degli Erri 1992, 25).

7 Montecuccoli degli Erri 1992, 34; 2002, 65-7.

8 Per la galleria Schulenburg si rinvia a Binion 1990.

9 Morassi 1973, 1: 47-55, 107.

10 Binion 1990, 93-102.

11 Morassi 1973, 1: 55-61; Binion 1990, 103-13.

12 Per le commissioni Giovanelli si rinvia a Montecuccoli degli Erri 1992, 25-33.

13 «[C]opier avant de créer, puis copier pour comprendre, puis: copier c'est déjà créer [...]. La copie fait partie de la création: elle en est le premier temps, et l'œuvre du passé est souvent intimement associée à la démarche des artistes» (Cuzin 1993, 28-30).

14 Morassi 1973, 1: 83-5, 320 nr. 65; Montecuccoli degli Erri 1992, 55-7. Per il coinvolgimento di don Francesco Ferri nella commissione delle celebri *Storie di Tobiolo* nella chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia (1752) si rinvia a Montecuccoli degli Erri 1992, 51-2.

15 Morassi 1973, 1: 47, 85.

16 Morassi 1951, 219.

Un riferimento a Sebastiano Ricci è ravvisabile invece nella *Madonna del Rosario con il Bambino e i santi Antonio abate, Domenico, Giovanni Nepomuceno, Sebastiano e Marco*, che Guardi aveva dipinto attorno al 1749 per la cappella Savorgnan, nella chiesa di Sant'Antonio abate a Belvedere di Aquileia (Udine) e oggi conservata a Gorizia, in palazzo Attems-Petzenstein.[17] Antonio si ispirò alla pala che Ricci aveva realizzato nel 1708 per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, ma ne rielaborò la composizione, a tal punto da produrre un'opera originale, considerata essa stessa un capolavoro della pittura veneziana del Settecento.[18] Antonio Morassi riconobbe ad Antonio Guardi uno straordinario talento di copista, in grado di offrire «trasposizioni in chiave guardesca dell'iconografia degli originali».[19] Più in generale lo studioso considerava quelle realizzate dai fratelli Guardi delle vere e proprie «copie-opere d'arte», nelle quali l'autore si era servito del proprio modello, senza esserne mai soggiogato.[20] Non solo Antonio, ma anche Francesco Guardi seppe tradurre nel proprio linguaggio modelli di artisti a lui contemporanei, basti pensare alle dodici *Solennità dogali*, nelle quali ripropose in pittura le celebri stampe di Giambattista Brustolon da Canaletto,[21] oppure ai quattro capricci desunti da originali di Marco Ricci e dalle loro derivazioni grafiche di Davide Antonio Fossati. Quest'ultimi sono giudicati da Dario Succi dei «piccoli capolavori» che, nonostante Francesco Guardi ricorresse persino alla medesima tecnica usata da Ricci – ma insolita per lui –, sono definibili copie soltanto da un punto di vista iconografico.[22] Una riflessione analoga vale per le tele del fratello Antonio, nel cui catalogo compare spesso la definizione di «libera interpretazione» e ricorrono aggettivi quali «ispirata» e «desunta»: egli rielaborava intere composizioni o solo alcune figure, secondo il proprio stile e una nuova sensibilità coloristica, già ravvisabile nei dipinti a Morengo.[23]

L'abilità di Antonio Guardi nel riprodurre più o meno fedelmente capolavori del passato poteva essere sfruttata a proprio vantaggio da collezionisti interessati soprattutto all'iconografia delle opere. Fra questi si annovera l'erudito Pietro Gradenigo (1695-1776), per il quale Antonio dipinse la *Consegna dell'anello al doge*, oggi al Museo Correr di Venezia [fig. 1],[24] copia dell'omonima tela di Paris Bordon, già nella sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.[25]

Quando Giulio Lorenzetti rese noto questo dipinto l'assegnò a Francesco Guardi, mentre una decina di anni dopo Michelangelo Muraro ritenne più opportuno riferirlo «alla cerchia dei Guardi».[26] Il nome di Antonio Guardi venne proposto da Terisio Pignatti e rigettato poco dopo da Alberto Riccoboni, che avanzò quello di Francesco Maffei.[27] Successivamente l'ipotesi di Pignatti venne accolta dalla critica, con l'unica eccezione di Denis Mahon, che nel 1967 sostenne una doppia assegnazione ad Antonio e Francesco Guardi.[28] L'attribuzione al solo Antonio è ormai assodata sulla base di evidenti richiami allo stile del maggiore dei fratelli Guardi, riscontrabile nelle fisionomie e, da un punto di vista tecnico, nella stesura del colore.

Morassi giudicava la tela guardesca «abbastanza fedele» all'originale, dal quale si discosta per le ridotte dimensioni, ma soprattutto per una diversa resa pittorica e una spiccata propensione al chiaroscuro, tanto da rievocare il nome di Giuseppe Maria Crespi.[29] Meritano inoltre attenzione alcune varianti iconografiche: fra tutte l'aggiunta in primo piano dello stemma della famiglia Gradenigo, assente nella tela di Bordon. Tale modifica è certamente da imputare al committente, non tanto per ricordare ai posteri di essere il finanziatore di questa copia, quanto piuttosto per esplicitare che l'episodio raffigurato riguardava un suo antenato: il doge Bartolomeo Gradenigo (1260-1342). Analoga funzione

17 Pilo 2013. Sull'opera si veda anche Morassi 1973, 1: 69-71, 319 nr. 63; Montecuccoli degli Erri 1992, 43-5.

18 Morassi 1973, 1: 69.

19 Morassi 1973, 1: 107.

20 Morassi 1973, 1: 107.

21 Sull'argomento cf. Craievich 2019, 341-3.

22 Succi 1993, 162-5, 282-5 nrr. 98-9.

23 Pacia 2006, 65.

24 Cf. Pedrocco 1992, 128 nr. 42 (con bibliografia precedente); Puppi 1997; 1999, 257.

25 Olio su tela, 370 × 300 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, 318 (cat. 320). Cf. Donati 2014, 301-3 nr. 80 (con bibliografia precedente).

26 Lorenzetti 1938, 39; Muraro 1949, 18.

27 Pignatti 1949; Riccoboni 1954, 99.

28 Pignatti 1958, 98; Mahon 1967, 131.

29 Morassi 1973, 1: 109-10, 335 nr. 149.

e-ISSN 2385-2720

Figura 1 Antonio Guardi, *Consegna dell'anello al doge*. [1740-1741]. Olio su tela, 196 × 145 cm. Venezia, Fondazione dei Musei Civici, Cl. I, 1865. 2021 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia

e-ISSN 2385-2720

assumono l'iscrizione nel dipinto – oggi quasi illeggibile, ma trascritta con qualche variante da Pietro Gradenigo sia nei *Notatori* che nella *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*[30] – e una simile scritta emersa sul retro della tela durante il restauro condotto nel 1953.[31]

Nell'originale il doge ha le fattezze di Andrea Gritti (1455-1538), che era alla guida della Serenissima quando Paris Bordon dipinse la tela,[32] e in questo va forse ricercata l'urgenza di Pietro Gradenigo di ribadire, nella propria copia, che il protagonista della *Consegna dell'anello* era in realtà Bartolomeo Gradenigo, doge dal 1339 al 1342. L'evento immortalato da Bordon si riferiva infatti al miracolo compiuto dai santi Giorgio, Marco e Nicolò che, nel febbraio del 1341, salvarono Venezia da una terribile inondazione. Secondo la tradizione i tre santi, nelle vesti di poveri mendicanti, si erano presentati a un pescatore che, nonostante le avverse condizioni del mare, aveva acconsentito a condurli a San Nicolò del Lido, dove bloccarono una nave demoniaca diretta verso la città. Tornati a riva, uno dei tre misteriosi pellegrini chiese al pescatore di consegnare al doge Gradenigo un anello, che solo in seguito si scoprì essere quello di san Marco, svelando così la loro vera identità. Pietro Gradenigo rievocò più volte l'episodio nei suoi *Notatori* e in maniera ancora più dettagliata nella *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*, da lui composta, ricordando ad ogni occasione di aver fatto «raccopiare con diligente penello» un quadro di «Giacomo Palma o Paris Bordone», allora nella Scuola Grande di San Marco,[33] che per prima Lina Livan propose di identificare nella *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon.[34]

In verità nei suoi manoscritti Gradenigo indugiò a lungo nella narrazione dell'intervento miracoloso dei tre santi, prestando scarsa attenzione alla seconda parte della vicenda, ossia alla consegna dell'anello al doge. Inoltre l'ambigua dichiarazione di aver richiesto una copia della «diabolica borrasca espressa dal pennello di Paris Bordone»[35] potrebbe indurre a pensare che il modello prescelto non fosse la *Consegna dell'anello al doge*, ma piuttosto la *Burrasca di mare* di Jacopo Palma il Vecchio e Paris Bordon, dove sono raffigurati gli attimi concitati in cui i santi Giorgio, Marco e Nicolò si trovarono di fronte alla nave demoniaca.[36] Entrambe le tele facevano parte del medesimo ciclo, già nella sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco, ma non trova riscontro l'ipotesi che nella quadreria di Pietro Gradenigo vi fosse una copia settecentesca della *Burrasca di mare*, della quale oggi non si avrebbe più notizia.[37] Non sembra essere un valido appiglio neppure il fatto che Gradenigo si fosse lasciato sfuggire in un'occasione che l'autore dell'opera era «Giacomo Palma o Paris Bordon»:[38] infatti la *Consegna dell'anello al doge* è oggi ampiamente riconosciuta come opera di quest'ultimo, ma l'annosa diatriba sulla paternità del dipinto ha interessato gli studiosi fin da Giorgio Vasari, dividendo le loro soluzioni tra attribuzioni a Bordon, Giorgione e Palma il Vecchio; l'incertezza di Pietro Gradenigo è solo la conferma di queste oscillazioni.[39]

Nei *Notatori* il dipinto commissionato dal nobiluomo è menzionato per la prima volta a poco più di un anno dalla scomparsa di Antonio Guardi, in una nota datata 15 febbraio 1761, nella quale è però contenuta un'importante precisazione sullo stato di conservazione dell'originale di Bordon, utile alla datazione della sua copia. Gradenigo ricorda che allora la tela cinquecentesca andava «diminuindo di consistenza» a causa «dell'ingiuria de' tempi».[40] Da altre fonti si apprende che nel 1733

30 «Batholomeus Gradonicus dux annulo sacro teste piscatori tradenti credit patriam portentoso eventu liberatam anno MCCCXXXIX» (BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXVIII, cc. 18*v*-19*v*); «Bartholomaeus Gradonicus dux annulo sacro teste piscatori tradenti credit patriam a portentoso eventu preservatam an. 1341» (BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, 86). Riguardo alle iscrizioni si veda Puppi 1999, 259.

31 «Il pescatore che presenta al doge Bartolomeo Gradenigo et ai procuratori l'anello in testimonio che fu a opera di S. Giorgio, Marco e Nicolò salvata la città dall'orribile burrasca seguita del 1340, 15 feb[brai]o. Quadro espresso da Paris Bordone e custodito nella Scuola di S. Marco e copiato in questa forma da…» (Morassi 1973, 1: 335 nr. 149). Puppi (1999, 259) non escludeva che potesse trattarsi di un'aggiunta postuma.

32 Puppi 1984, 225-6. Si veda anche Matino 2017b; Romani 2018, 287-8.

33 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, 32-5, 86; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/VI, cc. 152*v*-153*r*; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXIV, c. 5*v*; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXVIII, cc. 18*v*-19*r*.

34 Livan 1942, 71.

35 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXIV, c. 5*v*.

36 Moschini Marconi 1962, 165-8 nr. 275.

37 La *Burrasca di mare* di Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio, e Paris Bordon si trova oggi a Venezia, Gallerie dell'Accademia, 37 (cat. 516). Cf. Donati 2014, 303-5 nr. 81 (con bibliografia precedente).

38 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/VI, cc. 152*v*-153*r*.

39 Moschini Marconi 1962, 70-2 nr. 117.

40 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/VI, cc. 152*v*-153*r*.

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Antonio Gai, *Busto del doge Bartolomeo Gradenigo*. 1741. Marmo, 72 × 46 cm. Venezia, Fondazione Musei Civici, Cl. XXV, 1058. 2021 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia

essa era «in stato di perdersi totalmente», sicché il Capitolo della Scuola di San Marco aveva deciso di affidare al pittore Giuseppe Zanchi il compito di «fodrar e aggiustar» questa e altre tre tele allora nella sala dell'Albergo.[41] Da sottolineare la non trascurabile somiglianza fra quanto registrato nei *Notatori* e il testo della dichiarazione del Capitolo, nella quale sono documentate le cattive condizioni dell'intero ciclo. È ragionevole supporre che Gradenigo avesse consultato anche l'archivio della Scuola Grande di San Marco, come molti altri archivi sia pubblici che privati, assecondando una personale passione, ma soprattutto facendosi promotore del recupero di fonti autentiche: unica strada percorribile per ricostruire correttamente il passato e preservarne la memoria, come ebbe modo di ribadire in una lettera a Sebastiano Giustinian, datata 31 maggio 1740.[42]

Antonio Morassi datava la copia guardesca della *Consegna dell'anello al doge* attorno al 1740, quando Antonio Guardi ancora lavorava per Schulenburg, le cui commissioni registrarono un sensibile calo proprio in quell'anno.[43] L'ipotesi di Morassi è supportata dall'analisi stilistica, ma non è di poco conto neppure constatare che nel 1741 ricorreva il quarto centenario del miracolo poc'anzi narrato. In prossimità di tale anniversario Pietro Gradenigo aveva inteso celebrare il suo illustre antenato componendo *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*, della quale esistono due copie manoscritte oggi nella Biblioteca del Museo Correr e nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.[44] Al 1741 risalirebbe anche la realizzazione del busto in marmo del doge Bartolomeo Gradenigo, giunto al Museo Correr nel 1921 e commissionato dall'autore dei *Notatori* allo scultore Antonio Gai [fig. 2].[45] Non molto tempo dopo entrarono a far parte della collezione di Pietro quattro busti lignei dei tre dogi di casa Gradenigo – Bartolomeo, Pietro e Giovanni – e della dogaressa Regina Gradenigo: opere di ignoto scultore, ma di evidente valore per l'erudito.[46]

La tela di Antonio Guardi rientrerebbe perciò in questo programma di commemorazione del doge Bartolomeo, dal quale discendevano direttamente i Gradenigo di Santa Giustina: scelta ancora più comprensibile se ci si sofferma a esaminare nel suo complesso la collezione d'arte di Pietro Gradenigo e i criteri adottati per la sua formazione. Essa era parte integrante di un più ampio progetto di recupero e tutela della storia della famiglia Gradenigo e, più in generale, della Serenissima, mediante la raccolta di preziose testimonianze – medaglie, antichità, sculture, stampe e dipinti –, da affiancare all'intensa attività di trascrizione e studio di documenti antichi, sostenuta da Pietro nel corso della sua intera esistenza.[47] Egli non ricercava capolavori di specifici artisti, né si conformava a un preciso gusto, essendo interessato più al valore documentario di un'opera che all'importanza del suo autore: si può così comprendere per quale motivo nei suoi scritti raramente trovino spazio note sulla pa-

41 ASVe, *Scuola Grande di San Marco*, *Notatori*, 33 (1727-1737), cc. 188*r*-189*r*: pubblicato in Moschini Marconi 1962, 70. Sull'argomento cf. Pedrocco 1992, 128 nr. 42; Nepi Scirè 1994, 43-4, 49.

42 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 187, cc. 149*r*-150*v*.

43 Morassi 1973, 1: 335 nr. 149. Per i rapporti di Antonio Guardi con Schulenburg si rinvia a Binion 1990, 103-13; Montecuccoli degli Erri 1992, 34-42.

44 BNMVe, ms. It. VII, 192 (8230); BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217.

45 Per l'analisi dell'opera si rinvia a Benuzzi 2012-13, 121-2 nr. 40 (con bibliografia precedente); De Rossi 2015, 131-3.

46 Venezia, Fondazione Musei Civici, Cl. XIX, 375-8. Cf. Puppi 1999, 258.

47 Bombardini 2019-20, 123-7.

ternità di dipinti, sculture o altri manufatti presenti nella sua collezione. Non mancano però le eccezioni come Fortunato Pasquetti (1690-1773), pittore ufficiale di Pietro Gradenigo, assai citato nei suoi appunti, o Francesco Simonini (1686-1766), il cui nome ricorre nei carteggi dell'erudito e in quelli dei suoi agenti, nella maggior parte dei casi per lamentarsi del ritardo nella consegna delle tele commissionategli.[48] Il fatto dunque che Gradenigo non abbia mai reso manifesto il nome di quella «mano moderna» cui aveva affidato la copia della tela di Bordon, non sottende necessariamente un giudizio negativo o l'intenzione di valutare inferiore una copia rispetto a un originale. Al contrario la *Consegna dell'anello al doge* di Guardi è tra le opere della collezione Gradenigo più citate negli scritti del suo committente, assieme al ritratto dell'amico fraterno Giovanni Degli Agostini, dipinto da Fortunato Pasquetti.[49] Ciò lascia intendere che il quadro di Antonio Guardi avesse un posto di rilievo nelle sale del palazzo Gradenigo a Santa Giustina, anche se non vi sono documenti che possano attestare la sua precisa ubicazione.

È facile intuire che Antonio Guardi, con la sua esperienza di copista, potesse essere un collaboratore ideale per Gradenigo, il quale avrebbe potuto servirsene per replicare altri dipinti ritenuti significativi per la sua singolare collezione, affidandogli così un compito per molti aspetti affine a quello assegnato a Jan II van Grevenbroeck (1731-1807), meglio noto come Giovanni Grevembroch. Il pittore di origini fiamminghe fu uno dei più famosi e prolifici collaboratori di Pietro Gradenigo, per il quale realizzò oltre 1.500 disegni raccolti in volumi, oggi alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nei quali sono riprodotti su carta suppellettili sacre, armi, gioielli, antichità, medaglie, monumenti funebri, pozzi, abiti e finanche battagli, con l'obiettivo di lasciare ai posteri documentazione grafica di alcune fra le opere ritenute più significative per la storia e la cultura venete.[50] Gradenigo era mosso dal desiderio di preservare la memoria storica, tutelandone le fonti, di qualunque natura esse fossero: documenti d'archivio, quadri, sculture, incisioni o reperti archeologici. Ne consegue che egli commissionò a Guardi una copia della *Consegna dell'anello al doge* non per soddisfare un personale interesse nei confronti di Paris Bordon o della sua pittura, ma per tutelare il soggetto di quel preciso dipinto: testimonianza preziosa delle vicende di uno fra i suoi più celebri antenati.

Figura 3 *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*. [ante 1741]. BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, c. IV

Probabilmente Pietro Gradenigo seguì con attenzione il lavoro di Antonio Guardi, così come era solito fare con i suoi collaboratori. Per esempio potrebbe aver fornito egli stesso al pittore il modello per il volto del doge Bartolomeo Gradenigo, del quale conservava un ritratto a stampa, estratto da un esemplare del *Ducalis Regiae Lararium* [...] (Padova 1659), all'interno della *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge* **[fig. 3]**.[51] Scorrendo i manoscritti di Pietro ci si imbatte spesso in incisioni simili, accuratamente ritagliate e incollate, che rispondevano al suo impegno di documentare l'effigie delle più alte cariche dello Stato veneziano attraverso ritratti a stampa, oltre che monete e medaglie da lui collezionate. Nel dipinto di Guardi oggi al Museo Correr anche il volto di altre figure risulta sensibilmente variato rispetto all'ori-

48 Per le commissioni di Pietro Gradenigo a Francesco Simonini cf. Zecchini 2008, 28-35.

49 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/III, c. 31*v*; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XVIII, c. 124*r*; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXI, c. 8*r*; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXXVII, c. 108*r*.

50 BMCVe, mss. Gradenigo Dolfin 7, 49 (I-V), 65 (I-III), 107, 108 (I-III), 228 (I-III), 229. Per il museo cartaceo di Pietro Gradenigo cf. Stopper 2018.

51 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, c. IV.

e-ISSN 2385-2720

ginale di Bordon, ma in questo caso è decisamente più complicato stabilire se per effetto di puntuali indicazioni del committente o per libero arbitrio del pittore, fedele tuttavia sia nel numero che nella disposizione dei personaggi che assistono alla scena. Acquistano solo maggiore risalto il leone ai piedi del trono e l'anello che il pescatore porge al doge, di dimensioni decisamente superiori. Amalia Pacia nota invece una somiglianza fra il giovane in primo piano, accanto alla barca, e il fanciullo sulla destra nel *Gesù incoronato di spine*, nella chiesa del Santissimo Salvatore a Morengo.[52]

Tra il 1740 e il 1742 Pietro Gradenigo visse a Udine, dove si era trasferito al seguito del fratello Girolamo (1698-1782), eletto Luogotenente in Friuli.[53] Durante la sua assenza da Venezia, l'autore dei *Notatori* mantenne i contatti con l'ambiente culturale lagunare grazie all'amico padre Giovanni Degli Agostini, che fece da tramite in particolare con Apostolo Zeno e Domenico Pasqualigo. Il religioso potrebbe aver avuto un ruolo anche nella commissione della *Consegna dell'anello al doge*, in veste di intermediario con Antonio Guardi. Questa è solo un'ipotesi, mentre è certo il suo coinvolgimento in un'altra impresa: nel 1741 Gradenigo chiese a Degli Agostini di mettere a disposizione di un misterioso pittore «la Istoria del Vianoli e li elloggi del padre Olmo», affinché questi potesse trarre spunto dalle incisioni qui contenute per realizzare un ritratto del doge Andrea Vendramin.[54] Dal carteggio non si evince il nome dell'artista, più volte definito il «nostro pittore», tradendo una certa familiarità, ma la data della commissione e ancor più il fatto che gli venisse richiesto di eseguire una copia, in questo caso da un'incisione, induce a prendere in considerazione l'idea che si possa trattare di Antonio Guardi. Non sarebbe questa l'unica opera che l'artista desunse da prototipi a stampa, come dimostrano le «turcherie» per Schulenburg da Jean-Baptiste Vanmour o le *Storie della Gerusalemme Liberata*, per le quali prese spunto dalle illustrazioni che Giambattista Piazzetta aveva realizzato per la prestigiosa edizione del poema di Torquato Tasso pubblicata a Venezia nel 1745 da Giambattista Albrizzi.[55] Tuttavia, allo stato attuale della ricerca, non si è in grado di confermare né smentire l'ipotesi che Antonio Guardi possa aver dipinto per l'autore dei *Notatori* un ritratto di Andrea Vendramin; inoltre è necessario ricordare che Pietro Gradenigo si affidò spesso a Fortunato Pasquetti per la realizzazione di ritratti, perlopiù di amici e familiari.[56]

Ancor più suggestiva l'ipotesi che Pietro Gradenigo potesse essere il committente dei *Fasti veneziani*, preziosa serie di disegni acquerellati, nei quali Antonio Guardi raccolse episodi significativi della storia della Serenissima, desunti da dipinti di Tintoretto, Paolo Veronese, Palma il Giovane, Andrea Vicentino, Pietro Liberi e Sebastiano Ricci, solo per citarne alcuni. Trentasette fogli, suddivisi in tre album, si trovano oggi nella collezione Cini, altri ventuno sono divisi fra musei e raccolte private italiane ed estere, per un totale di oltre cinquanta disegni perfettamente finiti e destinati al collezionismo.[57] Nonostante il progetto possa essere facilmente accostato agli interessi di Pietro Gradenigo, non vi è alcuna evidenza che egli ne abbia fatto davvero parte, come già sottolineato da Paolo Delorenzi.[58] In passato è stata vagliata anche la possibilità che il committente potesse essere il feldmaresciallo Schulenburg, ma non vi è traccia di questi disegni nei suoi puntuali inventari.[59] Ad ogni modo questi fogli ricoprono un ruolo importante in questa sede, poiché mostrano Antonio Guardi ancora una volta alle prese con i grandi maestri del Cinquecento, del Seicento e del primo Settecento, attestando tutta la sua abilità nel rielaborare opere altrui fino ad affrancarsene, qui in modo ancora più evidente di quanto non appaia nelle sue tele. Si veda a tal proposito la rivisitazione grafica della *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon che, rispetto alla copia pittorica per Gradenigo, risulta maggiormente dinamica, grazie all'aggiunta di figure e alla scelta di sviluppare la composizione in orizzontale **[fig. 4]**.[60]

La 'copia' grafica della *Consegna dell'anello al doge* è da ritenersi successiva alla tela Gradenigo, sulla base di analogie compositive con le cosiddet-

52 Pacia 2006, 64-5.

53 ASVe, *Miscellanea Codici*, *Storia Veneta* (*Genealogie Barbaro*, vol. IV), b. 20, 97.

54 BMCVe, ms. P.D.c. 792.

55 Morassi 1973, 1: 89-92, 113-21. Per l'attribuzione delle «turcherie» ad Antonio e Francesco Guardi si veda anche Chiappini di Sorio 2002.

56 Fortunato Pasquetti dipinse anche un perduto ritratto di Pietro Gradenigo (cf. Delorenzi 2009, 184; Stopper 2018, 47-8).

57 Morassi 1975, 31-3, 90-9 nrr. 61-119 (con bibliografia precedente).

58 Sull'argomento si veda Delorenzi 2016.

59 Morassi 1975, 35.

60 Morassi 1975, 97 nr. 106.

e-ISSN 2385-2720

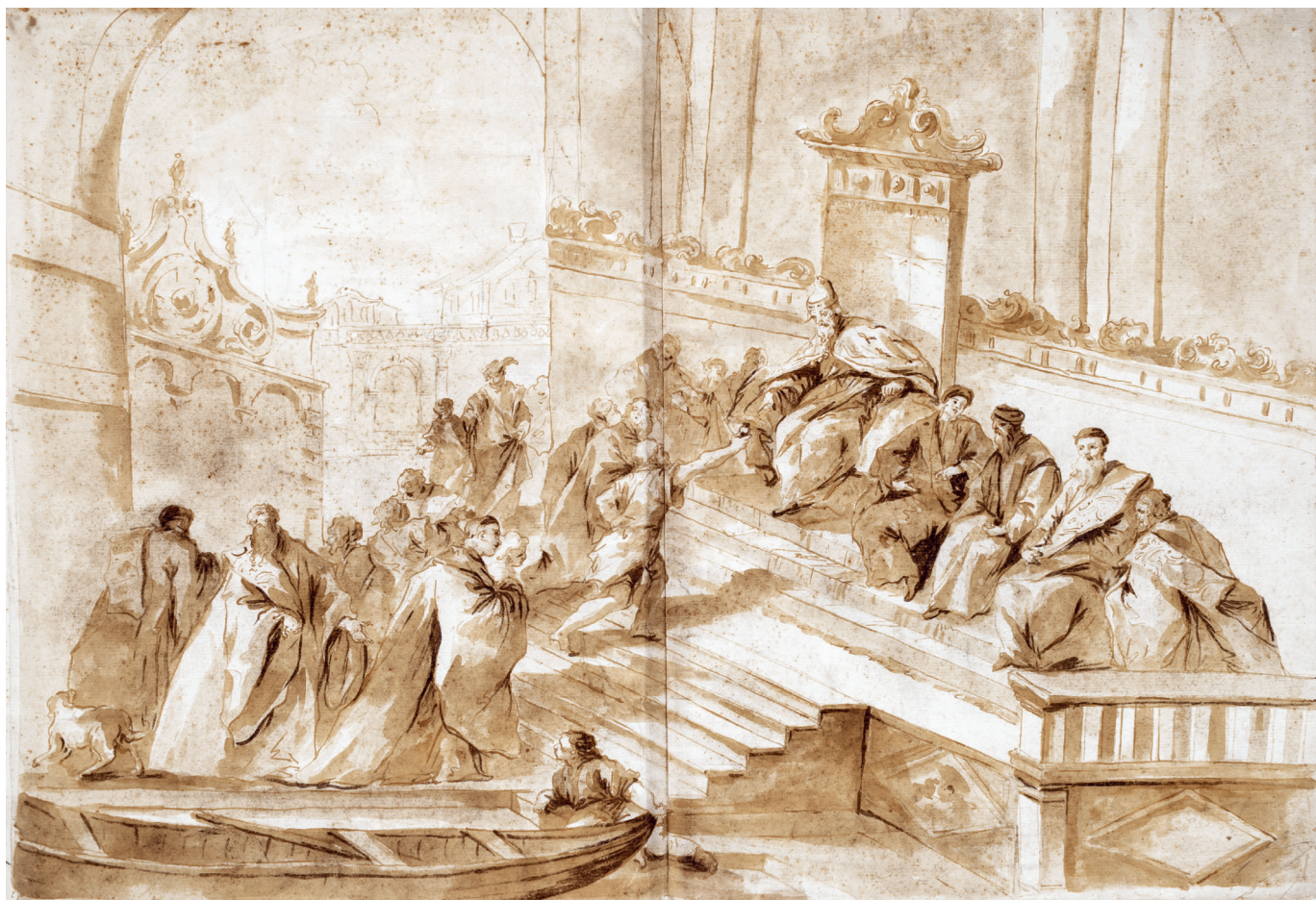



Figura 4 Antonio Guardi, *Consegna dell'anello al doge*. 1740-1750 ca. Carboncino, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 515 × 750 mm. Venezia, Collezione Cini. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini

e-ISSN 2385-2720

te «turcherie», che rendono plausibile una datazione al quinto decennio del Settecento.[61] Per i *Fasti veneziani* Guardi riprodusse anche la *Burrasca di mare* di Palma il Vecchio e Paris Bordon, sebbene il disegno presenti «ben pochi punti di contatto» con l'originale.[62]

Resta ancora da chiarire quando di preciso Gradenigo conobbe Antonio Guardi e se qualcuno avesse favorito tale incontro. Benché non vi siano riscontri documentari, non si può escludere che il nobile Pietro fosse in contatto diretto con Schulenburg e che quest'ultimo abbia fatto da tramite con il pittore: l'erudito condivideva con il feldmaresciallo anche la conoscenza di Francesco Simonini e di Francesco Zuccarelli, ai quali commissionò diverse tele fra il 1730 e il 1762.[63] Il nome di Schulenburg ricorre spesso nei codici Gradenigo, dove è possibile trovare ampia documentazione delle celebrazioni funebri svoltesi in suo onore a Verona nel 1747 e svariate note a memoria delle sue imprese militari.[64] A Giovanni Grevembroch Pietro richiese inoltre di immortalare l'effigie dell'illustre condottiero, traendo spunto dall'incisione di Marco Pitteri che probabilmente egli stesso sottopose al suo collaboratore.[65] Nel lungo elenco di «soggetti veneziani la di cui effigie si trova impressa in stampa di rame», conservato fra gli appunti di Gradenigo, compare anche il nome di Schulenburg, seguito da quello dell'incisore Pitteri: il riferimento è senza dubbio all'acquaforte in questione e si ha ragione di credere che in questo inventario sia annotata buona parte della raccolta di stampe di Pietro Gradenigo, il cui interesse per le effigie dei suoi concittadini o di personalità significative per la storia di Venezia è stato più volte ribadito.[66] Per lo stesso motivo non stupisce ritrovare fra i disegni realizzati da Grevembroch per Gradenigo anche la riproduzione grafica del monumento che il Senato veneto aveva commissionato allo scultore Antonio Corradini nel 1716, per celebrare il feldmaresciallo a Corfù.[67] Nei *Notatori* non è però menzionata la collezione d'arte di Schulenburg, che l'erudito definiva uno «sviscerato amico» di Giambattista Piazzetta.[68]

Dall'esame dell'albero genealogico di Pietro Gradenigo emerge però un altro possibile punto di contatto con Antonio Guardi che, sul finire del quarto decennio del Settecento, dipinse per la famiglia Savorgnan la già citata *Madonna del Rosario con il Bambino e i santi Antonio abate, Domenico, Giovanni Nepomuceno, Sebastiano e Marco*, per la parrocchiale di Belvedere d'Aquileia. La chiesa venne consacrata nel 1749, quando Francesco Savorgnan (1667-1748), promotore del suo restauro, era già venuto a mancare, seguì dunque la realizzazione della pala d'altare la moglie Maria Lucrezia Morosini, figlia di Girolamo Morosini e di Fior Teresa Giovanelli. Quest'ultima era sorella di Giovanni Paolo e Giovanni Benedetto Giovanelli e con loro era cresciuta nel palazzo di famiglia a San Stin, dove il giovane Antonio Guardi era di casa.[69]

Federico Montecuccoli degli Erri ha indagato l'attività di Antonio Guardi, portando alla luce quel filo rosso che lo tenne legato tutta la vita ai Giovanelli.[70] Fatalmente la maggior parte dei suoi committenti è riconducibile a questa famiglia in maniera più o meno diretta, e Gradenigo non sembra fare eccezione. Il nobile Pietro era infatti imparentato sia con i Giovanelli che con i Savorgnan, poiché la madre, Paolina Morosini (1675-1702), era sorella di Maria Lucrezia Morosini Savorgnan e dunque figlia di Fior Teresa Giovanelli.[71] Come già esplicitato, Antonio Guardi dipinse per Gradenigo la *Consegna dell'anello al doge* all'inizio degli anni Quaranta del Settecento, ossia prima della pala per la cappella Savorgnan, ma ugualmente Francesco e Maria Lucrezia potrebbero aver suggerito al nipote il nome del pittore, forse già noto per il tramite di Fior Teresa Giovanelli – che fino all'inizio degli

61 Delorenzi 2016, 74.

62 Morassi 1975, 98 nr. 107.

63 Fra il 1750 e il 1754 Francesco Simonini (1686-1766) realizzò per Pietro Gradenigo almeno quattro dipinti con scene di battaglia e un ritratto equestre (cf. Zecchini 2008, 28-34). Verosimilmente Francesco Zuccarelli (1702-1788) lavorò per l'autore dei *Notatori* a cavallo fra il terzo e il quarto decennio del XVIII secolo (cf. Bombardini 2019-20, 130-4).

64 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/III, c. 71*v*; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XX, c. 35*r*.

65 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 49/III, tav. 35.

66 Precede il nome di Schulenburg il numero due che, come in altri casi, alluderebbe alla quantità di esemplari posseduti (cf. Bombardini 2019-20, 182-5).

67 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 228/III, c. 102*r*.

68 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXII, c. 32*r*. Giambattista Piazzetta è menzionato spesso nei codici Gradenigo, dove è possibile trovare anche una copia delle *Memorie intorno alla vita di Giambattista Piazzetta*, estratta da *Studi di pittura già dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri* […], pubblicati da Giambattista Albrizzi nel 1760 (BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 200/XXI, cc. 74*r*-75*v*).

69 Montecuccoli degli Erri 1992, 43-5.

70 Montecuccoli degli Erri 1992.

71 ASVe, *Miscellanea Codici*, *Storia Veneta* (*Genealogie Barbaro*, vol. IV), b. 20, 97.

anni Trenta aveva vissuto nella loro casa a San Geremia –, o di Giovanni Benedetto e Giovanni Paolo Giovanelli, con i quali Savorgnan era pure in contatto diretto.[72] È altresì possibile che Fior Teresa avesse personalmente parlato di Antonio Guardi al nipote Pietro Gradenigo ben prima della commissione della copia da Bordon.

Si segnala inoltre che tra i corrispondenti di Pietro Gradenigo compare Giovanni Andrea Giovanelli (1725-1767) del ramo di Santa Fosca, figlio di Giuseppe e Lucrezia Barbarigo, dunque nipote di Carlo Vincenzo Giovanelli, cugino di Fior Teresa.[73] Nell'unica missiva finora rintracciata sono argomento di discussione alcune 'medaglie', verosimilmente in vista della composizione del codice *Medaglie di uomini illustri spettanti per lo più allo stato viniziano* che Giovanni Andrea Giovanelli stava predisponendo.[74] Non sembra azzardato supporre che la comune passione per la numismatica avesse portato Gradenigo e Giovanni Andrea Giovanelli a confrontarsi anche in altre occasioni su questo argomento, dunque l'esigua presenza di lettere di quest'ultimo nell'epistolario Gradenigo – ancora in fase di ricostruzione – è forse da imputare al fatto che entrambi risiedevano a Venezia e preferivano il confronto diretto allo scambio epistolare.

Senza dubbio futuri approfondimenti sui carteggi e, più in generale, sulla rete di relazioni di Pietro Gradenigo potranno offrire nuovi elementi utili all'indagine qui proposta e spunti per cercare risposte ai quesiti ancora insoluti.

Abbreviazioni

ASVe = Venezia, Archivio di Stato di Venezia
BMCVe = Venezia, Biblioteca del Museo Correr
BNMVe = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

Bibliografia

Benuzzi, F. (2012-13). *Antonio Gai (1686-1769)* [tesi di dottorato]. Venezia.

Binion, A. (1990). *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*. Milano.

Binion, A. (1996). «Una nuova monografia su Antonio Guardi e un'aggiunta al catalogo dei Guardi». *Arte Veneta*, 48, 135-40.

Bombardini, C. (2019-20). *Per un'edizione ragionata dei "Notatori" di Pietro Gradenigo* [tesi di dottorato]. Padova.

Chiappini di Sorio, I. (2002). «Alcune osservazioni sulle 'turcherie'». Bettagno, A. (a cura di), *I Guardi. Vedute, capricci, feste, disegni e «quadri turcheschi»*. Venezia, 169-78.

Craievich, A. (2019). «Francesco Guardi». Craievich, A. (a cura di), *Canaletto & Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 23 febbraio-9 giugno 2019). Milano, 339-45.

Crosera, C. (2008-09). *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento* [tesi di dottorato]. Trieste.

Cuzin, J.P. (1993). «Au Louvre, d'après les maîtres». Cuzin, J.P.; Dupuy, M.A. (a cura di), *Copier Créer. De Turner à Picasso 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre = catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 25 avril-26 julliet 1993). Paris, 27-39.

Delorenzi, P. (2009). *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*. Sommacampagna.

Delorenzi, P. (2016). «Antonio Guardi. *Fasti veneziani*». Barbero, L.M. (a cura di), *Capolavori ritrovati della collezione di Vittorio Cini. Crivelli, Tiziano, Lotto, Canaletto, Guardi, Tiepolo = Catalogo della mostra* (Venezia, 8 aprile-15 novembre 2016). Venezia, 64-74.

De Rossi, L. (2015). «Antonio Gai e il busto ritratto marmoreo del doge Bartolomeo Gradenigo testé restaurato». *Arte Documento*, 31, 130-3.

Donati, A. (2014). *Paris Bordone. Catalogo ragionato*. Soncino.

Fossaluzza, G.; Manzato, E. (a cura di) (1987). *Paris Bordon e il suo tempo = Atti del convegno* (Treviso, 28-30 ottobre 1985). Treviso.

Livan, L. (a cura di) (1942). *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H. Pietro Gradenigo*. Venezia.

Lorenzetti, G. (1938). *Ca' Rezzonico*. Venezia.

Mahon, D. (1967). «The Brothers at the Mostra Dei Guardi: Some Impression of a Neophyte». Arslan, E.; Bonicatti, M.; Brunetti, E. et al., *Problemi guardeschi = Atti del Convegno* (Venezia 13-14 settembre 1965). Venezia, 66-155.

72 Per Fior Teresa Giovanelli si veda Montecuccoli degli Erri 1992, 44.

73 ASVe, *Miscellanea Codici*, *Storia Veneta* (*Genealogie Barbaro*, vol. IV), b. 20, 41-3.

74 BMCVe, mss. Cicogna 3071-3075. Copia della lettera inviata da Pietro Gradenigo a Giovanni Andrea Giovanelli si trova in BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 200/XIX, cc. 153*r*-156*v*. Nel 1830 Emmanuele Antonio Cicogna acquistò il manoscritto da Tommaso Balbi e attribuì il suo apparato iconografico a Giovanni Bergomi, già collaboratore di Pietro Gradenigo (cf. Crosera 2008-09, 85-8).

e-ISSN 2385-2720

Manzato, E. (a cura di) (1984). *Paris Bordon = Catalogo della mostra* (Treviso, settembre-dicembre 1984). Milano.

Mariani Canova, G. (1964). *Paris Bordon*. Venezia.

Matino, G. (2017a). «Il ciclo dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco. Una nuova prospettiva». Ortalli, G.; Settis, S. (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, vol. 1. Modena, 117-33.

Matino, G. (2017b). «Paris Bordon. *La consegna dell'anello al doge*». Ortalli, G.; Settis, S. (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, vol. 1. Modena, 292-3.

Montecuccoli degli Erri, F. (1992). «Domenico e Antonio Guardi e i loro patroni». Pedrocco, F.; Montecuccoli degli Erri, F., *Antonio Guardi*. Milano, 9-66.

Montecuccoli degli Erri, F. (2002). «Nuovi dettagli sull'attività dei fratelli Guardi». Bettagno, A. (a cura di), *I Guardi. Vedute, capricci, feste, disegni e «quadri turcheschi»*. Venezia, 61-72.

Morassi, A. (1951). «Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi». *Emporium*, 114(683), 194-219.

Morassi, A. (1973). *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*. 2 voll. Venezia.

Morassi, A. (1975). *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*. Venezia.

Moschini Marconi, S. (1962). *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*. Roma.

Muraro, M. (1949). *La quadreria Correr*. Venezia.

Nepi Scirè, G. (1994). *Gallerie dell'Accademia. I teleri della Sala dell'Albergo nella Scuola di San Marco*. Milano.

Pacia, A. (2006). «Antonio Guardi per i Giovanelli: precisazioni e aggiunte». *Arte Veneta*, 63, 49-83.

Pedrocco, F. (1992). «Antonio Guardi pittore». Pedrocco, F.; Montecuccoli degli Erri, F., *Antonio Guardi*. Milano, 69-330.

Pedrocco, F. (2012). «Francesco Guardi pittore di 'storia'». Craievich, A.; Pedrocco, F. (a cura di), *Francesco Guardi 1712-1793 = Catalogo della mostra* (Venezia, 29 settembre 2012-6 gennaio 2013). Milano, 55-9.

Pilo, G.M. (2013). «La data, la commissione, i temi della pala di Antonio Guardi a Belvedere di Aquileia». *Arte Documento*, 29, 158-63.

Pignatti, T. (1949). Recensione a *La quadreria Correr*, di Michelangelo Muraro. *Vernice*, 31, 32.

Pignatti, T. (1958). *Museo Correr*. Bergamo.

Puppi, L. (1984). «Iconografia di Andrea Gritti». Tafuri, M. (a cura di). *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma, 216-35.

Puppi, L. (1987). «La 'Consegna dell'anello al doge'. Anatomia di un dipinto». Fossaluzza, G.; Manzato, E. (a cura di), *Paris Bordon e il suo tempo = Atti del convegno* (Treviso, 29-30 ottobre 1985). Treviso, 95-108.

Puppi, L. (1997). «Giannantonio Guardi. *Il pescatore consegna l'anello al doge*». Bettagno, A. (a cura di), *Venezia da Stato a mito = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 agosto-30 novembre 1997). Venezia, 348.

Puppi, L. (1999). «La consegna dell'anello al doge. Una privata commemorazione del quarto centenario». Pilo, G.M. (a cura di), *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*. Venezia, 257-60.

Riccoboni, A. (1954). «Un Maffei ignorato al Museo Correr». *Emporium*, 119(711), 99-103.

Romani, V. (2018). «Per la dimensione europea del Rinascimento veneto in pittura. Il caso di Paris Bordon». Gregori, E. (a cura di), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*. Padova, 285-316.

Stopper, F. (2018). «Il museo cartaceo di Pietro Gradenigo. Un viaggio tra le oreficerie veneziane del Settecento». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 42, 39-59.

Succi, D. (1993). «Pittura di paesaggio a Venezia nel Settecento». Succi, D.; Delneri, A. (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento = Catalogo della mostra* (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993). Milano, 131-77.

Succi, D. (2008). «Francesco Guardi». Pavanello, G.; Craievich, A. (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori = Catalogo della mostra* (Treviso, 23 ottobre 2008-5 aprile 2009). Venezia, 210-39.

Zecchini, M. (2008). «La vita di Francesco Antonio Simonini nelle carte di Muzio Piccolomini». *Paragone Arte*, 79(699), 15-58.

e-ISSN 2385-2720

Contemporaneo

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Recreated Subjects, Reconstructed Copies: Considerations on the Photographic Process

Grischka Petri
FIZ Karlsruhe, Leibniz-Institute for Information Infrastructure, Deutschland

Abstract This article considers the dichotomy of originals and copies in the specific context of photographs of objects that recreate an existing work of art or a documentary photograph. The examples span the period from the mid-nineteenth century to contemporary photographic practices. The traditional legal regulation of such copies is unsatisfactory compared with more recent theoretical approaches, as those proposed here. These approaches encompass the two modes of photographic copies after recreated realities: they simultaneously preserve identities and create original alterations.

Keywords Originality. Copy. Photography. Theory. Copyright law.

1 Introduction

The principles appear clear-cut: copies are regulated by copyright law, and it is the author who controls his originals and their reproductions. Since the 1970s, appropriation artists have explored the area between the original, the copy, fair use and the originality of derivative works in the medium of photography. Examples of this kind of works include Sherrie Levine's re-photographic series *After*, most famously *After Edward Weston* (1979) and *After Walker Evans* (1981), as well as Richard Prince's series known as the *Untitled Cowboys*, which consist of re-photographed Marlboro cigarette advertisements with the branding removed. In his famous essay, written in 1935, Walter Benjamin focuses on the mechanical reproduction of works of art,[1] which has been understood as a point of reference for the contextualisation of appropriative photographs.

There is, however, a group of apparent photographic copies that does not fit into the typical exploitation chain from the original to its derivatives. These are works that do not copy an existing photographic work (like Levine's and Prince's) but instead recreate the photographic subject for a new photograph.[2] They do not appropriate photographic products but reflect the process of (re-)production. This article will highlight instructive examples of such photographs: copyright proceedings that took place in Dublin in 1859, Sturtevant's photographic re-enactments, a contemporary Swiss art-

1 Benjamin [1935] 1968.

2 Cf. Vahrson 2006, 134-7, for a comparison of Sturtevant's and Levine's concepts.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-06-28
Accepted 2021-09-05
Published 2021-12-21

Open access

Citation Petri, G. (2021). "Recreated Subjects, Reconstructed Copies: Considerations on the Photographic Process". *Venezia Arti*, n.s., 30, 73-86.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/005

ist duo (Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger) exploring iconic photographs, hobbyist photographers whose aim is to emulate 'The Gurskyesque', and the recreation of computer wallpapers.[3] I suggest that these cases provide fundamental insights into photographic images in general by provoking a distinction between 1) a processual understanding of photography that accommodates elements of creativity and 2) a discrete, interpictorially informed understanding of pictorial identity that integrates the relationship between original and copy. This perspective offers a more flexible alternative to the legal notion of the fundamental incommensurability of original and copy.[4]

As I will not deal with the mechanical reproduction of photographs, this essay for the most part deals with areas outside the scope of Benjamin's text.[5] (However, Benjamin's argument will be touched on again later in the context of the consideration of the political aspect of reproduction.) In terms of intellectual vicinity, the photographs discussed in this article stand closer to Gilles Deleuze's *Différence et répétition* (1968) than to Baudrillard's *Simulacres et simulation* (1981).[6] Contrary to Baudrillard's claim of the infinite reproduction that results in the loss of its original reference and the disappearance of "the sovereign difference",[7] these photographs reinstate that difference in an attempt to return the simulacrum to its distanced source by means of a visual operation that can be described as the x-ray of simulation.[8] Arguably, re-creative strategies may even reinstate the Benjaminian aura.[9]

2 A Stereoscopic Photograph After a *Tableau Vivant* and Other Photographic Reproductions in the Nineteenth Century

In 1859, Irish courts had to examine the issue of the reproduction of paintings in a case stemming from stereoscopy that incidentally offers insights into the market conditions for reproduction prints at the time when photography first became commercially competitive. The oil painting *The Death of Chatterton* **[fig. 1]** by Henry Wallis (1830-1916) enjoyed great success at the Royal Academy's annual exhibition of 1856. John Ruskin enthusiastically wrote in the year's *Academy Notes*: "Faultless and wonderful: a most noble example of the great school. Examine it well inch by inch: it is one of the pictures which intend, and accomplish, the entire placing before your eyes of an actual fact – and that a solemn one. Give it much time".[10] Indeed, the scene that unfolds before us is represented with meticulous care for the details: the vial of arsenic, the extinguished candle, the view over the roofs of London. Thomas Chatterton, the depressed young poet, lying in his chamber after having poisoned himself. While the incident it depicts took place in 1770, the painting is the fruit of the painter's imagination, albeit rendered in a mode of quasi-photographic precision. Henry Wallis permitted the publication of a wood engraving in the first issue of the *National Magazine* before selling the painting to the artist Augustus Egg for 100 guineas (£105).[11]

In 1857, the painting was shown at the Manches-

3 Further examples of this approach have been analysed by the authors of the essay collection edited by Krüger, Weiß and Crasemann (2011).

4 Cf. Lucas, Lucas-Schloetter, Bernault 2017, par. 111. University of London Press Ltd *vs*. University Tutorial Press Ltd 1916, per Peterson J at 609, also stipulates that an original work "must not be copied from another work – […] it should originate from the author". In this paper, the conventions of legal citation have given way to the publisher's style sheet. All cases cited are listed in the Table of Legal Cases preceding the bibliography.

5 In fact, Elaine Sturtevant's appropriative strategies have been described as "perturbant profondément le schéma de Walter Benjamin" (Dressen 2010, 12). Cortis and Sonderegger (2018, 107, 109) emphasise that they work with their hands, not mechanically, and that they do not use Photoshop.

6 Deleuze 1968; Baudrillard 1981. They will be quoted by their English translations, Deleuze 1994 and Baudrillard 1983. In 2006, Sturtevant referred to the "ugly head" of the simulacrum (reprinted in Esparceil 2010, 45). However, the concept of simulation drew attention to Sturtevant's practice in the 1980s, as Bowring (2008, 87) observes.

7 Baudrillard 1983, 2-3 = Baudrillard 1981, 10-11.

8 Of course, this does not mean that Baudrillard's theory of the simulacrum has become obsolete. Its present relevance can be found in other areas such as the processing of digital photographs through artificial intelligence, which blurs the difference between photographs and renderings. Coincidentally, Adorno (2006, 1), remarked that "true reproduction is the x-ray image of the work". The statement was made with regard to a theory of musical reproduction. Indeed, the recreation of a photographic subject resembles the performance of a musical composition.

9 Cf. Frohne 2000, 285-6, for the case of Sturtevant's photographs.

10 Ruskin 1856, 26.

11 *National Magazine*, 1, 1856, 33. The contract is reprinted in Greenhill 1981, 205.

e-ISSN 2385-2720

Figure 1 Henry Wallis, *The Death of Chatterton*. 1856. Oil/canvas, 622 × 933 cm. London, Tate Britain

ter Treasures Exhibition, again to great acclaim.[12] In the age of reproduction engraving, such a famous painting offered excellent investment potential, as Augustus Egg knew. On 18 March 1859, he transferred the reproduction rights to Robert Turner, a publisher from Newcastle, for £150. The contract also stipulated that Turner was to be given exhibition rights to solicit subscribers for the engraving and that he was to be allowed to keep the painting for two years to produce the engraving from the original. Its insurance value of £1,000 indicated the painting's commercial potential.[13]

Soon, Turner exhibited *The Death of Chatterton* at Cranfield's Gallery in Dublin (115, Grafton Street). The photographer James Robinson saw the painting and apparently followed Ruskin's instruction ("Examine it well inch by inch") very closely. It is unclear whether he used a photograph or a precise sketch to stage a *tableau vivant* after the painting, which he photographed and distributed as a stereoscopic card **[fig. 2]**. Just a few days after Turner's exhibition had closed, Robinson advertised his "stereoscopic pictures of the last moments and death of the poet Chatterton". Robert Turner considered this to be an infringement of his copyright and took legal action against Robinson and brought the case before the Rolls Court in Dublin.[14] The case is interesting from several legal perspectives, as it touches on issues of common law copyright before the implementation of the Fine Arts

12 Sadly the painting is missing from the published volumes of photographs of that exhibition (Caldesi, Montecchi 1858).

13 Pellerin, May 2014, 25.

14 Turner *vs*. Robinson 1860, 121-50.

e-ISSN 2385-2720

Figure 2 James Robinson (after Henry Wallis), *The Death of Chatterton*. 1856. Two photographs, hand-tinted albumen prints on paper mounted on card. London, Collection Dr Brian May

Copyright Act of 1862 as well as the question of when a work of art is properly published.[15] Moreover, it also highlights the problems that arise whenever there is an extended 'transmission chain' between an original and copies thereof and the role of various distinct stages of recreation within this transmission.

Robinson contended that he had not taken a stereoscopic photograph of Wallis's painting because this it was technically impossible to create such an image from a flat object. Instead, he had recreated the scene depicted in the painting in his studio. Stereoscopic photographs, Robinson contended, were fundamentally different from a painting and, thus, could not be viewed as reproducing a painting.[16] Viewed through the stereoscope, these photographs would create an impression that no painting could achieve.[17] The court found, however, that the painting and the stereoscopic photograph were almost exactly alike. In particular, the matching colours of the stereoscopic card and the painting showed that Robinson had copied the painting, not the wood engraving published in the *National Magazine*.[18] During the trial, Robinson also faced questions about the sources of such matching details as the candle going out, the plant in the window and the box of papers – further evidence that the photographer had intended to copy the painting.[19] In the end, the decision of 30 January 1860 largely omitted the question of Robertson's creative share in the composition of the *tableau vivant* for his stereoscopic photograph. Pictorial subjects per se had never been protected by copyright so that a different representation of the dead Chatterton would not have been problematic. This legal principle remains unquestioned to the present day.[20]

Aesthetically, however, the shared modes of naturalism employed by both the painting and the photograph connected the two works in the relationship of original and copy. The appellate court, the Irish Court of Chancery, confirmed this view in its decision of 7 June 1860. It stated that the stereoscopy, despite its unique production process, remained a reproduction of the original painting employing a

15 See Cooper 2018, 213-15.

16 Interestingly, this difference escapes Gilles Deleuze, who spares the stereoscopic image a thought in his *Différence et répétition*. For Deleuze, stereoscopic images embody the opposition of space and flatness (Deleuze 1994, 51 = Deleuze 1968, 72).

17 It is ironic that Wallis's painting had already been described as "eminently stereoscopic in its truth" (*The Spectator*, 26 July 1856, 20).

18 Foot 1860, 23.

19 *The Morning Chronicle* (London), 1 December 1859, 7. The striking precision in the assimilated details is still noteworthy (cf. Blunck 2011, 272).

20 See for German law Bauer 2020, 130-1; Schack 2017, par. 875; for French law Dournes 2015, 15; for UK copyright law Bently et al. 2018, 58-60, 219-20. An international survey of copyright law for photographs was presented by Gendreau, Nordemann and Oesch (1999).

real image staging: "[it] does not […] lose the character of a copy because it has been effected, not in the usual mode, but by an exercise of memory, and by ingenious scientific operations".[21] The court also recognised that James Robinson had not made a direct copy of the painting, but that the stereoscopy reproduced a staged *tableau vivant*:

> the stereoscopic slides are not photographs taken directly from the picture, in the ordinary mode of copying, but they are photographic pictures of a model, itself copied from, and accurately imitating, in its design and outline, the petitioner's painting. It is through this medium that the photograph has been made a perfect representation of the painting.[22]

If the result was a copy, the means were no longer important. Reproduction rights existed independently of the media used and regardless of the length of the transmission chain. Pursuant to this view, photography was only one of many possible reproduction media, an instrument for achieving an illegitimate purpose, which becomes evident by comparison and assigning the status of originals and copies based on such a comparison.

Intriguingly, the *Death of Chatterton* was restaged at least twice, as Denis Pellerin and Brian May report. Around two years after Robert Turner was ordered to stop selling his stereoscopic card of Wallis's painting, the Birmingham photographer Michael Burr published his own stereoscopic card in two variants. It is likely that Burr and Robinson knew each other.[23] This time, the stereoscopic copies of Wallis's painting did not give rise to any legal action. It is possible that the new regulations of the Fine Arts Copyright Act of 1862, namely the requirement of registration for copyright protection and the inclusion of photographs as potentially protected works, raised doubts about the legal categorisation of originals and copies. In 1869, the High Court in London decided in Graves' Case that, although "All photographs are copies of some object, such as a painting or a statue",[24] even photographs reproducing engravings enjoyed protection under the Fine Arts Copyright Act.

This is perhaps not as remarkable as it may seem since the photographs ostensibly reproducing paintings did not actually reproduce them, at least not in an immediate way. This is due to the technical deficiencies of the medium, which was incapable of reproducing the colours of an oil painting in their correct tonal values.[25] While a photograph of an engraving served its reproductive purpose, a photograph of a painting showed false colours, as Philippe Burty complained in a review article for the *Gazette des Beaux-Arts* in 1859: yellow and green turned out black, red and blue looked white.[26] Nevertheless, one of the initial myths of photography concerned the suitability of the medium to reproduce works of art. The inventions of Niépce, Daguerre and Talbot were all hailed as progressive instruments capable of reproducing works of art in all their appearances.[27] Anthony Hamber notes that the "work of art seems to have been consistently chosen throughout the nineteenth century as a particularly suitable subject matter as it was a use that had considerable kudos".[28]

In addition to the chemical inconsistencies of rendering colour and tonal values, paintings often hung in places where they could not be photographed, such as in a dark room or high up on a wall. This propelled a strategy of substitution. When William Stirling published an illustrated edition of the *Annals of the Artists of Spain* in 1848, an exclusively small part of the edition (25 copies) included a volume of Talbotype photographs representing masterpieces of Spanish art.[29] Hamber emphasises the "significant aspect about the Talbotypes in the *Annals* volume", namely that only

> few of the photographs depict the original work of art. […] Velazquez's *Surrender at Breda* […]

[21] Foot 1860, 63.

[22] Foot 1860, 65.

[23] Pellerin, May 2014, 28-9. The authors point out that the card reproduced in several publications mentioning the lawsuit (for example Jones 1976 and Greenhill 1981) actually do not show Robinson's reproduction but Burr's. More recently, Sally Barnard re-staged the *Death of Chatterton* as a photographic self-portrait, *After Chatterton* (2006), a title replacing the author of the original painting with its subject (cf. Blunck 2011, 274-5; with a reproduction of the photograph).

[24] Graves' Case 1869, 723.

[25] See Hamber 1996, 81-2.

[26] Burty 1859, 211.

[27] de Font-Réaulx 2020, 85-6.

[28] Hamber 1996, 36.

[29] The volume was reconstructed and re-issued in 2016 as a joint project of the Museo del Prado, the Centro de Estudios Europa Hispánica, the National Media Museum (UK) and the University of Glasgow (cf. MacCartney, Matilla 2016).

e-ISSN 2385-2720

Figure 3 Nicolaas Henneman, talbotype of William Barclay's watercolour copy of *Lady in a Fur Wrap* (attributed to Alonso Sánchez Coello). 1847. Salted paper print, 6.7 × 5.4 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

> is a copy of a lithograph after the original, while plate 31, of *Las Meninas*, again by Velázquez, is after the engraving by Pierre Audouin made in 1799.[30]

Before entering the collections of William Stirling in 1853, the *Lady in a Fur Wrap* **[fig. 3]**, which, at the time, was considered to be a portrait by El Greco of his daughter, was part of the Galerie Espagnole at the Louvre. The photograph in the *Annals* was of a watercolour copy by William Barclay.[31] Such an approach was not exceptional, as it allowed photographers to circumvent problems of access and technical complications. The catalogue of the works of Paul Delaroche, one of the first to include photographs, contained both photographs of the paintings taken at the posthumous exhibition at the École des Arts, and photographs of reproductive engravings.[32] Théophile Gautier mused in his review of the catalogue how

> la photographie, si exacte en face de la nature, devient fantasque en face des tableaux; elles les éteint ou les illumine à son gré, et presque toujours les transpose très-heureusement parfois; mais elle ne fait pas toujours la besogne conscienceuse et servile qu'on attend d'elle.[33]

Despite these substitutions, a photograph conveyed the aura of originality and immediacy. This illusion was supported by the law courts, as in the case of Turner *vs.* Robinson, and in the legislation. For example, the German Copyright Act of 1876 clarifies in § 5 no. 2: "It is also to be regarded as a prohibited reproduction if the reproduction is not created directly from the original work, but indirectly from a reproduction of the same". It is likely to have been this provision that motivated the firm of Hanfstaengl, Munich-based specialists in photographic art reproductions in the late nineteenth century, to sue the Empire Palace, a London theatre, where *tableaux vivants* after popular paintings were re-enacted under the programme title of *New Series of Living Pictures*.[34] Hanfstaengl also brought an action against the publishers of the *Daily Graphic*, which published engraved drawings of the various scenes performed.[35] Hanfstaengl's counsel argued before the House of Lords that

> copies or reproductions may be unlawful though made not directly from the original, but from another kind of copy or imitation which is not in itself forbidden.[36]

The House of Lords observed that the drawings in the *Daily Graphic* were not copies of the paintings for which Hanfstaengl claimed copyright, but were made from the performance at the Empire Theatre. They held that, while it was possible that such drawings might also count as copies of the paintings performed as *tableaux vivants*, this was to be decided on a case-by-case basis. In the case in question, too many differences made such

30 Hamber 1996, 75.

31 MacCartney, Matilla 2016, no. 10.

32 Cf. de Font-Réaulx 2020, 92.

33 Gautier 1858, 155.

34 The *tableaux vivants* were presented under different titles. Parts of the scene were based on the backgrounds from the original paintings (cf. *The Westminster Gazette*, 12 March 1895, 5).

35 Hanfstaengl *vs.* Empire Palace 1894, 1-10.

36 Hanfstaengl *vs.* H.R. Baines & Co. and E.J. Mansfield 1895, 21.

e-ISSN 2385-2720

an assumption impossible.[37] The court thus confirmed the method of comparing the start and ending points of the transformative chain of a work of art. In this instance, they were too dissimilar for them to be accepted as original and copy. Whereas the shared photographic mode of representation between painting and stereoscopic photograph had made such a conclusion comprehensible, the disparate media involved in the Hanfstaengl case, photographs after paintings, *tableaux vivants*, and engraved drawings result in the dissolution of the underlying aesthetic identity.

3 Contemporary Reconstructions of Photographic Subject Matter

Contemporary photographic strategies question this concept of artistic identity, claiming that what we see is not what we get or what we think we are getting. On platforms such as Flickr and Instagram, the hashtag #gurskyesque indicates photographs taken in the style of Andreas Gursky. Wolfgang Ullrich has written on some of the protagonists, such as Felix Lamouroux, who recreated Gursky's famous photograph *Paris, Montparnasse* (1993), which shows the façade of a large apartment building in great detail.[38] Gursky's photograph is a digital composite of multiple shots, unified into a consistent perspective and lighting. The technical faults of the amateur photographs, visible seams of the combined pictures, optical distortions and the lower resolution, prove Gursky's mastery and superior equipment.[39] The recreation of particular photographs must be distinguished from the creation of photographs in another artist's style. Ullrich mentions communities like *Hockneyesque* and *Seascapes after Sugimoto*,[40] to which one could also add Wally Koval's successful recent project *Accidentally Wes Anderson*.[41] An artistic style is unprotected and free, as perhaps best explained in the words of US copyright law:

> In no case does copyright protection for an original work of authorship extend to any idea, procedure, process, system, method of operation, concept, principle, or discovery, regardless of the form in which it is described, explained, illustrated, or embodied in such work.[42]

This is an important distinction, both aesthetically and legally.[43] A photograph imitating the style of another photographer does not infringe copyright because an artistic style is not protected. A photograph taken from the same scene as another photograph does not infringe copyright because the scene is unprotected. The photographic subject matter remains free even in our over-copyrighted times, as the High Court of England and Wales confirmed in Creation Records *vs.* News Group.[44] The British band Oasis had arranged a scene for the cover of their album *Be Here Now* which included a white Rolls Royce half-submerged in a swimming pool, an old motorcycle, a gramophone, a large clock missing its clock hands, an inflatable globe and an abacus **[fig. 4]**. The scene was photographed by Michael Spencer Jones on the premises of Stocks House, an eighteenth-century Georgian mansion in Hertfordshire.[45] A journalist from *The Sun* photographed the arrangement himself, and the newspaper had offered these photographs for sale. While the newspaper had to stop selling the posters based on breach of confidence, it was held that no copyright existed in the arrangement itself.[46]

A photograph taken from a scene recreated to imitate / copy another photograph remains an open question, both aesthetically and legally. If the resulting photograph is too close to the original, then the transmission chain has formed a full circle, and the two ends will be assigned the functions of original and copy. This is what happened in the case of Turner *vs.* Robinson and failed in Hanfstaengl's critique of the *tableaux vivants*. If, on the other

37 Hanfstaengl *vs.* H.R. Baines & Co. and E.J. Mansfield 1895, 24, per Lord Herschell LC.

38 The photograph by Felix Lamouroux is hosted at https://www.flickr.com/photos/lamouroux/2362408797.

39 Ullrich 2011, 93-5.

40 Ullrich 2011, 95.

41 Koval 2020. The project maintains an Instagram account at http://www.instagram.com/accidentallywesanderson/.

42 17 U.S.C. § 102 (b); online at https://www.govinfo.gov/app/details/USCODE-2011-title17/USCODE-2011-title17-chap1-sec102&collectionCode=USCODE. Typical formal elements that define an individual style, however, may be subject to copyright protection (cf. Petri 2018).

43 Crasemann and Weiß (2011, 20) observe that a Deleuzian repetition does not necessarily imply a recreation.

44 Creation Records *vs.* News Group, *Entertainment and Media Law Reports*, 1997, 444-56.

45 For an account of the photo shooting see Barrie 2019.

46 On breach of confidence under UK law see Stokes 2021, 218-19.

Figure 4 Album cover of Oasis, *Be Here Now*. 1997. Photograph by Michael Spencer Jones. Private collection

hand, the perceptible differences remain conspicuous enough, a kind of freedom of the photographic process prevails, and the resulting re-creative photograph can assert itself as a new original for the purposes of copyright. The practice has been compared to cover versions of famous pop songs.[47] A project by a group of YouTubers, Andrew Levitt, Taylor Gray, and Jacob Phillips, who in 2019 travelled to the locations used by Apple in the computer wallpapers for their operating systems named after Californian landmarks, is a case in point.[48] Deployed by the manufacturer on millions of personal computers worldwide, the recreations by the trio transform the cloned vistas back into original photographs.

While Deleuze's *Différence et répétition* does not contain specific philosophical thoughts on photography,[49] its basic notion of differentiating repetition is a helpful tool when assessing this kind of recreated photograph. In the words of Joe Hughes's interpretation of Deleuze's book, "The Other is what maintains the connection between the originary and the derived truth".[50] Recreated works and situations designate such a multiple difference, a reciprocal synthesis of the idea and intensities.[51] They blur the difference between a copy 'of' and a work 'after' an original. The photographic truth both incorporates the dichotomy of original and copy, which is based on identity, and the process of distinct steps of creation and recreation. It

47 Ullrich 2011, 97.

48 Banks 2019.

49 The two mentions of stereoscopic images refer to the opposition of space and flatness, not to the specifics of the photographic process.

50 Hughes 2009, 178. Hughes refers to Deleuze's concept of the Other as presented in the concluding chapter of *Différence et répétition*. Here it is applied to the transformative process of reproducing images, which encompasses the potentialities of an original and its actualisation by its copies.

51 Deleuze 1994, 244 = Deleuze 1968, 315.

can be described as a "process of actualisation"[52] of a similarity that is not confined to the functions of an exact copy.[53]

These affinities can be observed against the philosopher's own photo-scepticism,[54] which becomes evident in his essay on Francis Bacon.[55] Vilém Flusser proposed photographic categories of distinct regions of space-time, which open up distinct potential perspectives of different spectators. Flusser emphasises the central role of the photographer, who acts as a composer, translating the subject into a situation *before* taking the picture.[56] This is consistent with the practical perspective of EU law. The European Court of Justice has confirmed that the preparation phase serves the photographer to make free and creative choices.[57] Indeed, such preparations constitute the main artistic effort when the resulting photograph depicts a reconstructed model.

Contemporary artists conduct their own experiments along this fine line "entre la crispation sur l'aura et la fascination du simulacre, entre la tradition de l'original et la simulation de la copie".[58] Peter Eleey, then curator at the M.o.M.A., remarked that some photographic works of Elaine Sturtevant recall late nineteen-century forms of *tableau vivant* photography, for example, *Duchamp Relâche* (1967) and *Beuys La rivoluzione siamo noi* (1988).[59] Both works are based on staged performances. The famous photograph of Beuys walking towards the camera, taken in 1971 by Giancarlo Pancaldi at the Villa Orlandi on the island of Capri, is not a snapshot but a meticulously orchestrated scene promoting an artist *en marche*. The photograph *Duchamp Relâche* shows Robert Rauschenberg and Sturtevant re-performing a photograph of Marcel Duchamp and Bronia Perlmutter as Lucas Cranach's *Adam and Eve*.[60] Man Ray had taken the photograph on 31 December 1924 during rehearsals for the one-off erotic farce *Cinésketch*, written by Francis Picabia.[61] The piece was put on stage after the final performance of the ballet *Relâche* (meaning: 'Cancelled') by Erik Satie and Francis Picabia. Technically, Sturtevant's title is misleading: neither is the work by Duchamp, nor does it show a scene from *Relâche*.[62] In an interview with Paul Achard for *Paris-Midi*, Picabia explained how Duchamp and "Francine Picabia", the pseudonym chosen for Bronia Perlmutter, would "revivre cette toile charmante" by Cranach, "le seul peintre que je trouve actuellement supportable".[63] This statement exposes a fundamental idea of the *tableau vivant*, namely its potential to revive ("revivre") art, to convincingly resurrect it.

Such re-enactments by a *Doppelgänger*[64] are of the same legal nature as the stereoscopic image that had given rise to copyright litigation one hundred and fifty years prior. Twenty years ago, the provisions for pastiches in European copyright legislation provided an opportunity to legitimise the artistic practice.[65] In Germany, where the pastiche exception was not implemented until 2021, Beuys' widow had repeatedly filed legal complaints against Sturtevant over her recreations of Beuys' *Fat chair*.[66]

Sturtevant, whose conceptual correspondence to Deleuze is frequently remarked upon,[67] is not

52 Deleuze 1994, 245 = Deleuze 1968, 316: "processus d'actualisation".

53 Deleuze 1994, 266 = Deleuze 1968, 342: "la ressemblance n'a plus besoin d'être exactement celle de la copie au modèle".

54 Zepke (2010, 74) has called Deleuze's rejection of photography "quixotic".

55 Cf. Deleuze 1981, 59.

56 Flusser 1984, 24-5.

57 Eva-Maria Painer *vs.* Standard Verlags GmbH and others 2011, par. 91.

58 Zahm 1991, 102, on the position of Elaine Sturtevant.

59 Eleey 2014, 63. On the latter cf. Frohne 2000.

60 The poses taken in the *tableau vivant* are derived from the two Cranach panels in the collection of the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. nos. 861 and 861a).

61 Mundy 2008, 198. The film *Entr'acte* was presented during the intermission of the ballet *Relâche* (cf. Baker 2003).

62 *Man Ray Ciné-Sketch* would be correct. However, Duchamp produced an etching after Man Ray's photograph for his series *Morceaux choisis* in December 1967 (Schwarz 2000, no. 645). In November, Duchamp had attended Sturtevant's *Relâche* performance at the School of Visual Arts, New York (cf. Hainley 2012, 232).

63 Achard 1924, 4.

64 Cf. Frohne 2000, 278.

65 The Information Society Directive (2001/29/EG) stipulates a copyright exception for pastiches, caricatures and parodies in Article 5(3)(k) (https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A32001L0029). A similar exception had been introduced in French copyright law as early as 1957.

66 Eleey 2014, 64 fn. 124.

67 For example Bowring 2008, 89-90; Dressen 2010, 11; Lee 2016, 24-5. Sturtevant was said to have read *Différence et répétition* in French, with the aid of a dictionary, before it was translated into English. Her mostly retrospective Deleuzian statements are critically assessed by Schaar (2010, 900-1).

Figure 5 Adrian Sonderegger, Jojakim Cortis, *Making of "Terror of War"* (by Huynh Cong Út, 1972). 2019. Photograph. Private collection. Photo © Cortis & Sonderegger

alone in the field of recreations of photographs. With a perceptible echo of Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise* (1941/66), Hubert Becker has recreated photographs by Thomas Struth, Ansel Adams, Karl Blossfeldt and Robert Mapplethorpe by building a three-dimensional model in his studio that he then photographs. The result is a picture that, at first sight, can be easily confused with the original. The observer then realises subtle differences of the same kind as those seen when James Robinson recreated Wallis' painting in his stereoscopic studio. Once Becker's photograph is finalised, the model is destroyed.[68] Becker's gallery advertises his method as a hide-and-seek game between mimicry and mimesis.

Swiss photographers Adrian Sonderegger and Jojakim Cortis follow Becker's approach but expose it more openly. While they also reconstruct 'iconic' photographs as a miniaturised, three-dimensional model,[69] they then photograph these reconstructions from a perspective that includes the surrounding set-up. The duo often chooses violent moments from history, repeated as a simulation in their studio. Unlike Becker's works, they primarily do not create photographs that mimic the originals. Instead, Sonderegger and Cortis lay bare the construction works of their chosen photo-documents, a shortcut between two Flusserian space-times of one photograph. In their recent version of *Terror of War* by Huynh Cong Út (known as Nick Ut) **[fig. 5]**, this even involves the convoluted publication and editing history of the photograph. At its first appearance on the front page of the *New York Times* on 9 June 1972, the photograph was cropped by a third on the right. This left out the military photographers and cameramen, whose role as unhelpful voyeurs has been the subject of the debate relating to photographers' moral responsibility. Since its first publication, the image has been used in various different cropped variants for as many political narratives.[70] By exposing the studio set-up in their photographs and naming them "Making of …", Son-

68 Mensger 2012, 278-9; Miess 2005.

69 Interestingly, their project began with the recreation of a Gursky photograph, *Rhein II* (1999) (Caujolle 2011, 11; Cortis, Sonderegger 2018, 86).

70 Paul 2005, 234-6.

deregger and Cortis reflect on the photograph's editing history, its framing and constant re-framing. Who is responsible for the incident that was documented in the photograph? Are not the attackers a kind of co-author of the picture, which would not have been taken without the act of violence? The photograph documents a case of 'friendly fire', a South Vietnamese napalm strike that mistakenly hit the village of Trảng Bàng. In subsequent years, the US were often blamed for the attack, and in 1996, a Vietnam veteran falsely claimed that he was the commander in charge who was responsible for the airstrike.[71]

The studio's visibility in the photograph serves as a reminder of the constructive task of any actual or potential spectator observing the scene.[72] It is an idea taken up by Susan Sontag in her book *On Photography*, when she comments on the constant modification of the uses of photography,[73] and also reaches back to Benjamin's remark on the film studio, where "the mechanical equipment has penetrated so deeply into reality" that the "equipment-free aspect of reality here has become the height of artifice".[74] It is a framing that is made visible in the set-up employed by Sonderegger and Cortis. Their self-understanding as forensic detectives researching a historical photograph[75] combined with the labelling of their reconstructions as "Making of …" imparts a superficially revealing quality to their photographic constructions. If taken at face value, these would dismantle any documentary claim of the originals. Sonderegger and Cortis present an alternative truth for these icons of photography – a kind of parallel universe in which they become simulacra of history or siblings of Pierre Bayard's "plagiaries by anticipation".[76]

The concept is compatible with Deleuze's critique of the photograph that creates the event ["La photo 'fait' la personne ou le paysage, au sens où l'on dit que le journal fait l'événement (et ne se contente pas de le narrer)"].[77] In *Making of "Terror of War"*, the glass pane substitutes the original negative. A conceptual remnant of Alberti's window,[78] it allows for two different modes of photographic perception. Looking *at* the photograph, two images are placed in relation to one another. Looking *through* a photograph, the connection between the represented object and its representation is emphasised. The glass pane is an intersection of these two modes, which lean towards the processual understanding and the object-based focus on the ends of the interpictorial transmission chain, respectively.

4 Conclusion

This short survey of cases and practices suggests a final hypothesis: copies always combine reproductive and original elements. The reproductive elements maintain the identity of a work of art; they operate as perceptible continuities. This identity preserves the integrity of the 'transmission chain' across different media, which may not be exclusively photographic. The aesthetic identity bridges distinct regions of space-time (Flusser), which allow for more complex interpictorial relations than the dichotomy of the original and the copy, whose underlying identity turns out to be mutable (a reciprocal synthesis, Deleuze). In the instances of the 'transmission chain', alterations introduce new originalities in addition to the first originality of the copied work. They are part of the productive process, meaning that 'production' is therefore an intrinsic part of 'reproduction'.

71 Paul 2005, 239-40. The authors of a more recent publication (Girardin, Pirker 2008, 180-1) gloss over the factual inconsistencies of the legend as "éventuelle imprécision".

72 Cf. Caujolle 2018, 11.

73 Sontag 1979, 106.

74 Benjamin [1935] 1968, 233.

75 Cortis, Sonderegger 2018, 107.

76 Cf. Bayard 2009.

77 Deleuze 1981, 59.

78 Cf. Alberti 2011, 167.

e-ISSN 2385-2720

Table of Legal Cases

Creation Records *vs*. News Group 1997

Creation Records *vs*. News Group, *Entertainment and Media Law Reports*, 1997, 444-56

Eva-Maria Painer *vs.* Standard Verlags GmbH and others 2011

Eva-Maria Painer *vs.* Standard Verlags GmbH and others, Case C-145/10 [2011], ECLI:EU:C:2011:798

Graves' Case 1869

Graves' Case, *The Law Reports: Court of Queen's Bench*, 4, 1869, 715-25

Hanfstaengl *vs*. Empire Palace 1894

Hanfstaengl *vs*. Empire Palace, *The Law Reports of the Incorporated Council of Law Reporting: Cases Determined in the Chancery Division*, 2, 1894, 1-10

Hanfstaengl *vs*. H.R. Baines & Co. and E.J. Mansfield, 1895

Hanfstaengl *vs*. H.R. Baines & Co. and E.J. Mansfield, *The Law Report Series: Appeal Cases*, 1895, 20-31

Turner *vs*. Robinson 1860

Turner *vs*. Robinson, *Irish Chancery Reports*, 10, 1860, 121-50

University of London Press Ltd *vs*. University Tutorial Press Ltd 1916

University of London Press Ltd *vs*. University Tutorial Press Ltd, *The Law Reports of the Incorporated Council of Law Reporting: Cases Determined in the Chancery Division*, 2, 1916, 601-14

Bibliography

Achard, P. (1924). "Picabia m'a dit … avant 'Cinésketch' au Théâtre des Champs-Elysées". *Paris-Midi*, 31 December, 4.

Adorno, T.W. (2006). *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Ed. by H. Lonitz. Cambridge; Malden (MA).

Alberti, L.B. (2011). *On Painting*. Ed. by R. Sinisgalli. Cambridge.

Baker, G. (2003). "Entr'acte". *October*, 105, 159-65.

Banks, A. (2019). "The Youtubers who went on a road trip to recreate all the Mac wallpapers IRL [in real life]". *Highsnobiety*. https://www.highsnobiety.com/p/apple-wallpaper-locations/.

Barrie, T. (2019). "An oral history of the most iconic Oasis photos as told by the band's photographer". *GQ Magazine*, 23 November. https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/oasis-photo-exhibition-be-here-now.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Cambridge (MA).

Bauer, E.-M. (2020). *Die Aneignung von Bildern. Eine urheberrechtliche Betrachtung von der Appropriation Art bis hin zu Memes*. Baden-Baden. http://doi.org/10.5771/9783748909576.

Bayard, P. (2009). *Le Plagiat par anticipation*. Paris.

Benjamin, W. [1935] (1968). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Arendt, H. (ed.), *Illuminations: Essays and Reflections*. New York, 217-51.

Bently, L.; Sherman, B.; Gangjee, D.; Johnson, P. (2018). *Intellectual Property Law*. 5th ed. Oxford.

Blunck, L. (2011). "Nach dem Leben. Möglichkeiten der Bezugnahme re-inszenierter Fotografie am Beispiel fotografischer Totendarstellungen". Krüger, Weiß, Crasemann 2011, 257-77.

Bowring, B. (2008). "Sturtevant: On Art and Its Time". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 18, 82-91.

Burty, P. (1859). "Exposition de la Société française de photographie". *Gazette des Beaux-Arts*, 2, 209-21.

Caldesi, L.; Montecchi, M. (1858). *Photographs of the "Gems of the Art Treasures Exhibition", Manchester 1857*. 2 vols. London.

Caujolle, C. (2018). "Every Image Is a Construction". Cortis, J.; Sonderegger, A., *Double Take. Reconstructing the History of Photography*. London, 10-11.

Cooper, E. (2018). *Art and Modern Copyright. The Contested Image*. Cambridge.

Cortis, J.; Sonderegger, A. (2018). *Double Take: Reconstructing the History of Photography*. London.

Crasemann, L.; Weiß, M. (2011). "Re-Inszenierte Fotografie? Eine Einführung". Krüger, Weiß, Crasemann 2011, 9-27.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris.

Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris.

Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. London.

Dournes, M. (2015). *Les Photographes et le droit: droit d'auteur et droit à l'image*. Paris.

Dressen, A. (2010). "Les faux Mirages de Sturtevant". Esparceil 2010, 11-16.

Eleey, P. (2014). "Dangerous Concealment: The Art of Sturtevant". Eleey, P. (ed.), *Sturtevant. Double Trouble = Exhibition Catalogue* (Museum of Modern Art New York, 9 November 2014-22 February 2015). New York, 47-78.

Esparceil, A.-J. (ed.) (2010). *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking = Exhibition Catalogue* (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 5 February-25 April 2010). Paris.

Flusser, V. (1984). *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen.

de Font-Réaulx, D. (2020). *Peinture et photographie: Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. 2nd ed. Paris.

Foot, C.H. (1860). *"The Death of Chatterton" Case: Turner v. Robinson*. Dublin.

Frohne, U. (2000). "Das Meisterwerk und sein Double. Elaine Sturtevants Rhetorik der Reprise am Beispiel

e-ISSN 2385-2720

von ‘Beuys la rivoluzione siamo Noi’”. Fleckner, U.; Schieder, M.; Zimmermann, M.F. (Hrsgg), *Jenseits der Grenzen. Französische Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*. Bd. 3, *Dialog der Avantgarden*. Cologne, 271-88.

Gautier, T. (1858). “Œuvre de Paul Delaroche photographié”. *L’Artiste*, 3, 153-5.

Gendreau, Y.; Nordemann, A.; Oesch, R. (eds) (1999). *Copyright and Photographs: An International Survey*. London; The Hague; Boston.

Girardin, D.; Pirker, C. (2008). *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Arles.

Greenhill, G.B. (1981). “The Death of Chatterton, or Photography and the Law”. *History of Photography*, 5, 199-205.

Hainley, B. (2012). “First Position: The Early Performance Work of Sturtevant”. *Artforum*, 50, 224-35.

Hamber, A.J. (1996). *“A Higher Branch of the Art”: Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. Amsterdam.

Hughes, J. (2009). *Deleuze’s “Difference and Repetition”. A Reader’s Guide*. London; New York.

Jones, J. (1976). *Wonders of the Stereoscope*. Cape.

Koval, W. (2020). *Accidentally Wes Anderson*. New York.

Krüger, K.; Weiß, M.; Craseman, L. (Hrsgg) (2011). *Re-inszenierte Fotografie*. Munich.

Lee, P. (2016). *Sturtevant: Warhol Marilyn*. London.

Lucas, A.; Lucas-Schloetter, A.; Bernault, C. (2017). *Traité de la propriété littéraire et artistique*. 5th ed. Paris.

MacCartney, H.; Matilla, J.M. (2016). *Copied by the Sun. Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain by Sir William Stirling Maxwell*. Madrid.

Mensger, A. (Hrsg.) (2012). *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube = Exhibition Catalogue* (Kunsthalle Karlsruhe, 21 April-5 August 2012). Bielefeld; Berlin.

Miess, H. (2005). “Die Bildfindung im nächsten Umkreis”. Richter, B. (Hrsg.), *Shot Stories: Geschichten aus der Fotografie*. Cologne, 40-9.

Mundy, J. (ed.) (2008). *Duchamp. Man Ray. Picabia = Exhibition Catalogue* (London, Tate Modern, 21 February-26 May 2008). London.

Paul, G. (2005). “Die Geschichte hinter dem Foto Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg”. *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History*, 2, 224-5.

Pellerin, D.; May, B. (2014). *The Poor Man’s Picture Gallery: Stereoscopy versus Paintings in the Victorian Era*. London.

Petri, G. (2018). “Über den Stil aus urheberrechtlicher Sicht”. Blunk, J.; Michalsky, T. (Hrsgg), *Stil als (geistiges) Eigentum*. Munich, 35-53.

Ruskin, J. (1856). *Notes on Some of the Principal Pictures Exhibited in the Rooms of the Royal Academy, and the Society of Painters in Water Colours*. London.

Schaar E. (2010). “Spinoza in Vegas, Sturtevant Everywhere: A Case of Critical (Re-)Discoveries and Artistic Self-Reinventions”. *Art History*, 33, 86-909.

Schack, H. (2017). *Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht*. 3rd ed. Tübingen.

Schwarz. A. (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Rev. ed. New York.

Sontag, S. (1979). *On Photography*. London.

Stokes, S. (2021). *Art and Copyright*. 3rd ed. Oxford; London; New York; New Delhi; Sydney.

Ullrich, W. (2011). “Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers”. Nida-Rümelin, J.; Steinbrenner, J. (Hrsgg), *Kunst und Philosophie. Original und Fälschung*. Ostfildern, 93-113.

Vahrson, V. (2006). *Die Radikalität der Wiederholung. Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevants*. Paderborn; Munich.

Zahm, O. (1991). “Il était n fois Sturtevant”. *Aspects de l’art du XXe siècle. L’œuvre re-produite = Exhibition Catalogue* (Abbaye Saint-André, Centre d’art contemporain, 31 août-1 décembre 1991). Meymac, 96-105.

Zepke, S. (2010). “Anita Fricek: Contemporary Painting as Institutional Critique”. Zepke, S.; O’Sullivan, S. (eds), *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh, 63-81.

e-ISSN 2385-2720

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Fake or Fortune? Alexander Dorner and the Weimar Reproductions Debate

Camilla Balbi
Università IULM, Milano, Italia

Abstract Between 1929 and 1930 the *Der Kreis* journal hosted a debate among art historians and museum directors on how art copies were changing the museum landscape. The so-called *Hamburger Faksimile-Streit* constitutes a crucial moment in the Weimarian theoretical debate on the categories of copy and original, culminating a few years later in Benjamin's well-known essay on the work of art. After examining the theses of the main participants in the debate, this article focus on the position of curator and museum director Alexander Dorner – the only one advocating for the non-superiority of originals over copies in art museums – and on his relationship with Walter Benjamin's later theories.

Keywords Alexander Dorner. Hamburger Faksimile-Streit. Museum Studies. Art copies. Weimar Art Theory.

1 Against Copies: the *Faksimile-Streit*

It was in 1926 that Carl Georg Heise, a pupil of Aby Warburg and, at the time, director of the Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck, curated an exhibition to celebrate the 700th anniversary of the city's recognition as *Freie Reichsstadt* and member of the Hanseatic League, Lübeckische Kunst außerhalb Lübecks.[1] The exhibition, based in the old church of St. Catherine, had one peculiarity: the absence of original works.

The unorthodox choice of only displaying plaster casts and photographs was justified by the scarce availability of the originals due to the very theme of the exhibition: the influence of the Medieval art of Lübeck in the cultural context of Northern Europe, especially Scandinavia.

Organised in close collaboration with the city of Hamburg,[2] to which Heise – who would become the first director of the Hamburger Kunsthalle in the post-war period – was very attached, the exhibition was welcomed by some of Hamburg's leading cultural figures, such as Erwin Panofsky who had visited it with his students in June 1927.[3] However,

1 Meyer 2010, 281.

2 In December 1925, Heise mentioned the casting work of the *St. Jürgen Group*, the most important cast in the exhibition, in a confidential conversation with Dean Zinn, the Hamburg State Press Office, and Carl Petersen, Mayor of Hamburg. In a further letter, dated December 22, Petersen expressed his intention to present the reproduction as a gift from the Hamburg Senate to its 'sister city' Lübeck on the occasion of the 700th anniversary of imperial freedom in June 1926 (Meyer 2010, 281).

3 Panofsky in Wuttke 2001, 236.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-09
Accepted 2021-08-24
Published 2021-12-21

Open access

Citation Balbi, C. (2021). "Fake or Fortune? Alexander Dorner and the Weimar Reproductions Debate". *Venezia Arti*, n.s., 30, 87-96.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/006

Panofsky's opinion on Heise's initiative would be hotly challenged and very different from that formulated in the same year by Max Sauerlandt, director of the Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe since 1919. In a heated correspondence begun even before the opening, Heise went so far as to assert that the original large-scale plaster copy of the St. George group had greater educational value and was more 'alive' than the individual works of art preserved in Sauerlandt's Museum of Arts and Crafts.[4] In response, the latter published an article, "Das Sofabild oder Die Verwirrung der Kunstbegriffe" in *Der Kreis*,[5] at that time Hamburg's leading cultural journal, in which he strongly criticised the cultural use of art copies, initiating what later historians would call *die Hamburger Faksimile-Streit* (the Hamburg facsimile dispute).[6]

In the closing years of the decade, Sauerlandt's position would be further exacerbated and strengthened from a theoretical point of view after two more episodes of the 'dysfunctional' use of reproductions: the production of commercial galvanoplastic copies of the *Bamberg Knight* by a workshop in Württemberg, to which Sauerlandt would dedicate the polemical pamphlet *Der Bamberberg Reiter – gefälscht!*,[7] and, most importantly, the exhibition *Original oder Reproduktion?* organised in 1929 by Alexander Dorner, director of the Hannover Landesmuseum, at the Kestnergesellschaft, a Hanoverian association for avant-garde research.

Dorner's curatorial purpose (partially conditioned by the Gesellschaft's financial situation, which prevented the realisation of exhibitions with loans of expensive works) was to demonstrate how reproductions had in "up to 99% of the cases the same impact as the originals", and how a copy, while not being able to convey the "historical experience" of the original, was perfectly able to convey its meaning.[8] Therefore, it was not only a curatorial choice – as it had been for Heise – but a precise theoretical position and cultural provocation.

According to Diers's reconstruction, the exhibition, of which very little evidence seems to have survived, displayed only thirty-six originals out of a total of three-hundred-and-four works, mainly drawings and works on paper. In what took the form of a real prize competition, the public was encouraged to recognise them among the reproductions.[9]

For Sauerlandt, the most disturbing aspect of the exhibition was not only its great success among the general public, but above all the fact that even the experts who attended the exhibition were unable to distinguish between the originals and the copies[10] and that, in the debate among experts that followed the exhibition on the pages of the *Hannoverscher Kurier*,[11] he was essentially the only defender of the originals. Sauerlandt would republish an expanded version of the Hannoverscher article that same year in *Der Kreis*,[12] forcing Heise – because of the frequent polemical references to his text – to reply to him in the same venue.[13]

This exchange, which shifted the epicentre of the controversy from Lübeck and Hanover to Hamburg, was followed by two other essays on the subject in the November issue of *Der Kreis*: one by art

4 Reineke 2012, 25.

5 Sauerlandt 1929a. Subtitled *Zeitschrift für künstlerische Kultur*, the journal was published by the Hamburg writers Ludwig Benninghoff and Wilhelm Postulart. At first, it was the magazine of the Hamburger Bühne association, but it soon became known outside the *Land*. Benninghoff, who was also the editor of the periodical *Deutsches Volkstum*, was to become a prominent figure of the anti-modern bourgeois public in the following years.

6 Diers 1986.

7 Sauerlandt 1929b.

8 Dorner 1930, 158.

9 According to Uchill's reconstruction, originals by Paul Cézanne, Kate Kollowitz, Claude Lorrain, Auguste Renoir, Giambattista Tiepolo, and Hans von Marées coming from Bremen, Hamburg, Hanover, Lübeck, and private collections were displayed (Uchill 2015, 17).

10 The 'contest' was in fact won by two young boys with no artistic education whatsoever. According to a witness of the time "there was a prize question: 'Which is the Original?' First, nobody wanted to have anything to do with this very easy task. When it was made known that there were 36 originals among the 104 pictures in the exhibition, contenders began to step up. For hours the pictures were subjected to a detailed test: they took them from the walls, held them against the light. No one was completely successful. Five of the approximately 150 contestants could indeed point out all the originals, but only because, to be safe, they also mistakenly declared a few reproductions to be originals" (Luke 2010, 340).

11 For the exhibition, a survey appeared in the Sunday supplement of the *Hannoversche Kurier* of June 9, 1929 on what had essentially become a topical subject for the city's cultural life. The newspaper published essays by Wilhelm Hausenstein, Max Sauerlandt, Alexander Dorner, and Carl Georg Heise titled *Original oder Reproduktion?* Cf. "Original oder Reproduktion". *Beilage zum Hannoverschen Kurier*, 264-5, June 9, 1929.

12 Sauerlandt 1929c.

13 Heise 1929.

e-ISSN 2385-2720

historian Kurt Karl Eberlein,[14] who supported Sauerlandt's positions, and one by Hamburg journalist Hugo Sieker, who spoke out instead in "Einspruch gegen das Todesurteil der Reproduktion" (Opposition to the death sentence of reproduction).[15]

In order to put a definitive end to an issue that seemed to have become increasingly divisive, Sauerlandt decided – in agreement with the editors of the magazine – to devote the March 1930 issue of *Der Kreis* to the subject, inviting the most prominent figures of the art world to express their opinion. They were thus called to write a contribution along with Sauerlandt, Gustav Pauli, Arthur Haseloff, Fritz Schumacher, Erwin Panofsky and Alexander Dorner.

2 Copies, Avant-garde and Museum: Dorner's Position

In the following paragraphs, we will consider the position taken in this context by Alexander Dorner, one of the fathers of contemporary curatorship,[16] who had played a decisive role in the genesis of the controversy with the exhibition *Original oder Reproduktion?* The show constitutes a pragmatic manifesto of reflections on the status of authenticity versus copy that Dorner had conceived and written down only one year later in an extremely audacious and almost forgotten theoretical text.

The peculiarity of Dorner's thesis – as formulated in the article published in *Der Kreis*, "Original und Faksimile"[17] – is much more radical than the positions of his colleagues, even those most favourable to the use of reproductions.

One of the main points of the debate, shared by all those who took part in it, was the belief that the potential for confusion between the original work and the copy was the real 'original sin' behind the use of facsimiles (which were also acknowledged as valuable, mainly in terms of educational support): a danger to be avoided at all costs.

Panofsky expressed his sympathy for reproductions while stressing his belief that their widespread use should intensify skills in distinguishing originals from copies.[18] Similarly, Gustav Pauli – director of the Hamburger Kunsthalle from 1914 to 1933 – in his text published in *Der Kreis* defended the use of reproductions, which he considered valuable "Urkunden" (testimonial documents), and "Lehrmittel" (didactic instruments), but he nevertheless believed it was necessary to maintain a difference in purpose between originals and copies: "auch ist es unbedenklich, Urkunden, Lehrmittel und Reproduktionen als Zimmerschmuck zu verwenden".[19]

Compared with those of his colleagues, the tones and positions of Dorner's article are very different. With the provocative attitude that characterised his prose from his earliest writings, he brings about a genuine epistemological revolution, questioning one of the great taboos underlying the entire debate – that of the clear superiority of the original over the copy:

> Eine solche Faksimilierung ist auch ein Eingriff in unsere bisherigen Vorstellungen von Original, dessen Einmaligkeit bisher feststehende Tatsache war. Mit dem Faksimile aber hat die Reproduktionstechnik einen Entwicklungsgrad erreicht, der im Prinzip die Situation völlig verändert. Denn das Faksimile erstrebt in der Tat eine Annäherung an das Original, die auf dessen Ersatz hinausläuft.
>
> Such a production of facsimiles constitutes an attack on our previous idea of the original, the uniqueness of which was hitherto an established fact. With the facsimile, however, reproduction techniques have reached a degree of development that, in principle, changes the situation completely. In fact, the facsimile aspires to come closer to the original, to the point of replacing it.[20]

Dorner seems to be arguing here that authenticity is, in the end, a characteristic of the work of art that had been considered important up to that moment, but which is, after all, inessential and ultimately historically determined. Perhaps the most fascinating aspect of Dorner's position is that it largely

14 Eberlein 1929.
15 Sieker 1929.
16 Obrist 2006.
17 Dorner 1930.
18 Panofsky [1930] 1990, 10.
19 'It is, however, unthinkable to use documents, teaching tools, and reproductions to decorate a room' (Pauli 1930).
20 Dorner 1930, 156; transl. by the Author.

derives, as he would admit a few lines later, from his acquaintance with the avant-garde. While Maria Gaugh[21] has shown how Dorner's use of Lissitzky's *Kabinett* was partially instrumental to the fulfilment of his museological theories, it is of extreme interest to observe how Dorner's interpretation of contemporary art, not only as a curator but also as a theoretician, leads to a radical rethinking of the museology of the time:

> Erst bei den Vertretern der modernsten Kunstrichtungen, so beim Neoplastizismus eines Mondrian, oder dem Konstruktivismus eines Lissitzky, tritt der neue und bisher undenkbare Zustand ein, daß die Künstler das Faksimile als eine ihrer Kunst adäquate Erscheinung und als Verbündeten betrachten. Denn für diese Kunstwerke, die keine differenzierten Illusionen von Oberflächenansichten von Körpern innerhalb einer Raumbühne geben wollen, sondern in einfachsten Formen die aus dem Illusionsraum befreiten Flächen, Linien und Farben selbst in ihrer realen Struktur, ist die Faksimilierung nicht nur keine Gefahr, sondern in ihrer Exaktheit sogar eine Verbesserung. Die Einmaligkeit des Kunstwerks als materielle Erscheinung ist hier weder ideell noch praktisch notwendig.
>
> Only with the representatives of the most modern artistic currents, for example, Mondrian's Neo-plasticism or Lissitzky's Constructivism, does a new and hitherto unimaginable state emerge whereby artists consider the facsimile to be a phenomenon appropriate to their art and an ally. In fact, for those works of art not intended to give any illusion of differentiated viewpoints for the perspectives of bodies in space but seek to restore, in their simplest forms, those surfaces, those lines, those colors, freed from the space of illusion, the production of facsimiles not only represents no danger but, in its accuracy, even an improvement. The uniqueness of the work of art as a material phenomenon is neither ideally nor practically necessary here.[22]

This freedom in hybridizing the most abstract theoretical thought with careful observation of the artistic transformations of the present is perhaps the most emblematic consequence of the two-sided nature of Dorner's thought. As an art historian, but also as museum director and leading figure of an avant-garde association such as the Kestnergesellschaft, Dorner shares in some ways a condition of semi-outsider (not a philosopher, not a scholar, not a university student, nor a journalist), with Walter Benjamin, the theorist of reproducibility *par excellence*: it is precisely this condition that allows him to question any constituted paradigm, even the most 'auratic' place of the entire early twentieth-century art system: the museum.

Dorner, in fact – in a display of fine rhetoric worth quoting in its entirety – compares the nature of copies to that of the museum, therefore making them provocatively unassailable (at least by experienced museum professionals, such as Sauerlandt or Eberlein):

> Wir brauchen es aus ähnlichen und verwandten Gründen, aus denen wir das Kunstmuseum brauchen. Auch das Museum greift gewaltsam in die ursprüngliche Bestimmung des Kunstwerks und die Absichten seines Erzeugers ein, wenn es Altare aus Kirchen und Gemälde aus Schlossern herausholt und in ein Milieu überträgt, das aus den Interessen und Bedürfnissen der Gegenwart geschaffen und nur aus solchen heraus zu verstehen ist. Die Gegenwart braucht diese Werte, die die Vergangenheit erzeugt hat, um ihr Weltbild zu gestalten. Eine Bewegung, die den Abbau der Museen und die Rucktransportierung aller Kunstwerke in Kirchen und Schlosser verlangt, ist – abgesehen davon, dass sie etwas praktisch Undurchführbares propagiert – ihrem Wesen nach destruktiv, Sie will die Nutzbarmachung der Werke, die die Vergangenheit erzeugt hat, reduzieren, indem sie sie zu Inseln macht, die isoliert im Strome des gegenwärtigen Lebens liegen. Nicht anders liegt es aber bei, der Faksimilierung alter Kunstwerke. Auch sie erfüllt als organisch gewachsenes, zeitgemäßes Mittel das Bedürfnis der Gegenwart, einer Möglichst vollständigen, Allgemeinheit die Werte alter Kunst zu vermitteln. Es ist ein Schritt weiter in der Richtung, in der man ging, als man Museen einrichtete. Aber auch dieser neue Schritt bringt es notwendig mit sich, dass wiederum dem ursprünglichen Sinn der alten Kunstwerke Gewalt angetan wird. Wie sollte es auch anders möglich sein, dass Teile einer alten Welt in eine neue übertragen und von sicher verwertet werden.
>
> We need them [the copies] for reasons similar and akin to those for which we need a museum. Even a museum violently interferes with the original purpose of a work of art and the intentions of its creator when it takes altars out of

21 Gaugh 2003.

22 Dorner 1930, 156; transl. by the Author.

churches and paintings out of castles and transfers them into a context that has been created by the interests and needs of the present and that must be understood only through them. The present needs those values that the past has expressed to create the image of its own world. A movement that aims to abolish museums and return all works of art to churches or castles – even though it would be an unfeasible project in practice – is in its very essence destructive. It seeks to reduce the usefulness of those works of art that the past has produced by transforming them into islands alienated from the vortex of present life. It is no different when we produce facsimiles of ancient works of art. This too, like an instrument that has grown organically with the times, satisfies the need of the present to transmit the values of ancient art in a generalization that is as complete as possible. It is a step forward in the direction that was followed when museums were created. But even this new step necessarily implies that violence is done to the original meaning of the ancient works once again. And how could it be any different, when parts of an old world are transferred to a new one and surely used by it?[23]

As Uchill notes, this passage on the 'authenticity' of the art experience highlights Dorner's participation in a certain "contemporary sentiment",[24] which can be related to the critique of the museum levelled in the same period by Carl Einstein,[25] and which goes as far as Walter Benjamin's essay on the work of art. It is not possible to reconstruct with philological certainty Benjamin's reception of the debate and the resulting influence on his theory of photography.[26] Nevertheless, it is possible – and this is what I will suggest in the following sections – to reconstruct the genealogy and the political and sociocultural significance of the complex dialectic between reproduction and museum exhibition that takes place in these authors in the last years of the Weimar Republic.

3 Riegl's Echoes: Dorner and Benjamin

The complex analogical relationship that Dorner establishes between copies and museum experience reveals how influenced he must have been by a late text by Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* (1903), still considered the most significant theoretical contribution to the autonomous foundation of conservation of the twentieth century.[27] The aspect of Riegl's thought that undoubtedly impressed Dorner – who, as a fervent admirer of Riegl, we can assume to have been familiar the text – was that Riegl related his theory of *Kunstwollen*[28] not only to the production of contemporary works of art, but also to the fruition of those of the past:

> Nach der älteren Meinung besitzt ein Kunstwerk insofern Kunstwert, als es den Anforderungen einer vermeintlichen objektiven, bisher niemals einwandfrei formulierten Ästhetik entspricht; nach der neueren bemißt sich der Kunstwert eines Denkmals danach, wie weit es den Anforderungen des modernen Kunstwollens entgegenkommt.
>
> From the past point of view, a work of art possesses artistic value insofar as it corresponds to the demands of an aesthetic that is considered objective and has never before been defined in an unobjectionable manner. According to the modern view, the artistic value of a monument is assessed in terms of how much such monument meets the requirements of the modern *Kunstwollen*.[29]

For the first time – with Riegl – 'artistic value' had thus ceased to be an absolute concept to become, consistently with his entire theory of art, relative. Thus, in another passage of his text, Riegl explains that the value of the antique, the *Alteswert*, was not a result of the object itself, which "vollends bereits zu einem bloßen notwendigen Übel verflüchtigt" (appears almost completely sublimated to a simple

23 Dorner 1930, 155; transl. by the Author.
24 Uchill 2015b, 26.
25 Einstein 1926.
26 Markus 2007, 359-60.
27 Scarrocchia 1995, 47.
28 Riegl 1893.
29 Riegl [1903] 1988, 6; transl. by the Author.

e-ISSN 2385-2720

lesser evil);[30] but of the *Stimmung* that it was able to arouse in the modern user. Dorner – despite rejecting the romantic tendencies underlying Riegl's cult of the antique and ruins – seems to refer to this very aspect of his theoretical discourse: namely the subjectivity of modern fruition, in which the object appears to be considered a merely lesser evil, to defend and reaffirm the usefulness of reproductions. In accord with Riegl, he shifts his attention away from the authenticity of the work of art (which thus ceases to be a supreme value) onto the *Stimmung* and the effects it produces on the viewer.

Of course, something similar would be achieved seven years later by one of the central protagonists of the German philosophy of the time, Walter Benjamin.

Wolfgang Kemp[31] has dealt extensively with Benjamin's acquaintance with the texts of the Vienna school, pointing out that Riegl and Benjamin – and, we would add, Dorner – had begun to consider the work of art in relation to its present conditions of reception.

From Riegl, Dorner and Benjamin derive their interest in the possibilities of reception and the suspicion that perception might be a historical product, making every statement on the value and function of the work of art irremediably relative. And it is precisely (the wholly Rieglian) idea of the instability intrinsic to the concept of art and its function that led both Benjamin and Dorner to investigate the cultural manifestations of the present, seeking to lose – to suspend – any stable *a priori* reference point.

Against this backdrop, and faced with the growing presence of artistic copies, the two authors did not focus on the degeneration of art as an exogenous phenomenon; for them, what was taking place was an endogenous and epistemological change within art itself. As for Dorner, the presence of facsimiles had undermined the very concept of the original's exclusive value, so Benjamin, years later, would write:

> In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt.
>
> But as soon as the criterion of authenticity ceases to be applied to artistic production, the whole social function of art is revolutionised.[32]

4 Beyond Riegl: A Political Issue

The connection that Benjamin establishes between the spread of reproductions and a changing in the social function of art is crucial for understanding the distance between his position and Dorner's on the one hand, and that of Riegl on the other.

Riegl did not see the increased participation of the masses in the 'cult of culture' produced by modern fruition as a political phenomenon capable of modifying the very status of the work of art; for him, it was rather a greater "possibility of providing the masses with aesthetic satisfaction".[33] For Benjamin, as for Dorner, the broader access to works of art that copies facilitated implied not only a quantitative, but also a qualitative change in fruition, whereby not only the originality of the work was challenged, but its usefulness in the present. Dorner emphasises this aspect in stating that:

> Die Gegner des Faksimiles denken nur an dessen Verwertung für die Gegenwart; den einen ist das Erlebnis einiger weniger allein wichtig, den anderen darüber hinaus noch die Weiterentwicklung der Gesamtheit.
>
> The opponents of the facsimile think only of its utility in the present; for some, only the experience of the few is important, while for others the further development of the community also counts.[34]

These words were later echoed by Benjamin, arguing that:

> die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein

30 Riegl [1903] 1988, 9; transl. by the Author.

31 Kemp 1982, 417-19.

32 Benjamin [1936] 1963, 18; English translation by Michael W. Jennings, in Benjamin [1936] 2008, 25.

33 Kemp 1982, 418.

34 Dorner 1930, 158; transl. by the author.

e-ISSN 2385-2720

> am Ritual […] An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.
>
> For the first time in world history, technological reproducibility emancipates the work of art from its parasitic subservience to ritual […]. Instead of being founded on ritual, it is based on a different practice: politics.[35]

Although the tools to conceive the function of the work of art and its values as relative and influenced by fruition are derived from Riegl, both Dorner and Benjamin go further, supplementing aesthetic reflection with more directly political-social issues. Here, however, Benjamin's and Dorner's paths diverge, taking irrevocably distant directions, both of which are worth exploring. In Benjamin's view, strongly influenced by Marxism and himself inclined to a very personal form of messianism,[36] making copies widely available would lead to a change of great aesthetic, perceptive and social significance.

In Benjamin's thought, the new actor called upon to shape the aesthetics and perception of modern times are the masses, the most impressive sociological novelty of the Weimar Republic, with their distracted perception and passion for film entertainment. This was not a phenomenon to be aestheticised or despised but to be observed with interest, one in which to place the last hopes of an effective return of art to life and life to the individual, when cultivating these hopes was becoming increasingly complex and vain. For Benjamin, the new function of art was realised at the cinema, in the city streets, in the shimmering kaleidoscope of modern reality: his judgment on the museum in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, although not explicit, is severe.

For Benjamin, the museum is a secular temple, theatre of a linear and predefined narrative. The tendency of the museum of the time to propose an incremental and progressive narrative, *Erfahrung* of human culture, is at the antipodes of Benjamin's conception of history as *Erlebnis*, an immense and complex picture of ruins that, from time to time, are assembled to compose ever-new epiphanies, destined, however, to remain eternally incomplete.[37]

Although Dorner, like Benjamin, was against a cult-like attitude towards works of art, he continued, as museum director, to consider this institution as the place designated for art *par excellence*. Making art existentially and socially useful was, ultimately, the task of the curator, who Dorner considered to be the only holder (over and beyond the artists and the work itself) of the narrative monopoly.

Reliance on the use of copies reveals, in both Dorner and Benjamin, a faith in the ability of the present to interact with the past, enhancing it, and perhaps changing its meaning. If, however, for Benjamin, this process was entrusted entirely to the masses, finally able to approach a work of art actively and critically, for Dorner the increased access to the work of art did not mean equating the skills of the masses with those of the specialists; on the contrary, it provided an opportunity for the latter to significantly extend their still highly paternalistic pedagogy. Dorner's decision to accept copies, while abandoning many of the traditional attributes of the work of art, did not imply a rejection of the narrative aspect that it was intended to acquire in a museum. Whereas Benjamin saw reproductions as a revolutionary instrument to emancipate the masses through a renewed relationship with the work of art, Dorner considered them an instrument that could lead to an understanding of the present brought to the masses from above rather than being discovered, being achieved by them. Dorner makes this conviction implicit by analogy in his defence of reproductions:

> Die Wirkungen des Originals und die des idealen Faksimiles sind etwa damit zu vergleichen, ob ich einen Redner persönlich sprechen höre (das wäre das Original) oder seine Rede lese (das wäre das Faksimile). Das ideale Faksimile kann uns die im Original enthaltenen Vorstellungen mit einem Minimum an Verlust vermitteln.
>
> The impact of the original and that of the perfect facsimile can be somewhat comparable to the situation of someone listening to a speaker talking in person (which would be the original) or reading his speech (and this would be the facsimile). The ideal facsimile can communicate the images contained in the original with a minimum of loss.[38]

Despite starting from similar premises, the conclusions of the two authors are radically differ-

35 Benjamin [1936] 1963, 18; English translation by Michael W. Jennings, in Benjamin [1936] 2008, 24-5.

36 Traverso 2018.

37 Brent Plate 2005, 99.

38 Dorner 1930, 158; transl. by the Author.

e-ISSN 2385-2720

ent: for Benjamin, copies can subvert institutional discourse concerning the work of art; not so for Dorner, instead, they possess great potential for becoming known, but they never question the 'power relations' of museum fruition.

With the advent of mechanical reproduction, two options were available to those who did not oppose them: Benjamin's unmistakably Marxist and people-centred vision, and that of Dorner, with its pedagogical and populist horizon, albeit animated by an authentic and anti-elitist faith in the possibilities of art, capable, if correctly narrated, of enriching the lives of the masses.

5 An Official Epilogue, an Unofficial Prologue

During the years of the *Streit*, however, the problems raised in the *Der Kreis* articles reached, to some extent, an 'official' conclusion. German museology of the time was not ready to accept Dorner's radical positions on the presence of reproductions in museums – neither from an aesthetic nor a pedagogical and social point of view. So, in the same context, Sauerlandt wrote:

> Wir wollen also getäuscht sein und halten es für gut und richtig, auch unsere Mitmenschen zu tauschen oder sie tauschen zu lassen. Ja man verbrämt diesen Täuschungsversuch sogar sehr ethisch, sehr sozial mit der Begründung, dass es heutzutage nicht mehr möglich sei, den Minderbemittelten als den auch geistig weniger Berechtigen zu behandeln, man mochte in schönem geistigen Kommunismus 'allen alles' gönnen, und übersieht dabei nur, dass man den Minderbemittelten gerade dadurch als den geistig Minderberechtigen behandelt, dass man ihn mit dem vitaminenfreien Surrogat des Faksimiles abspeist.
>
> So we want to be deluded and consider it good and right to also delude our fellow human beings or let them be deluded. Actually, this pursuit of deception is even dressed up most ethically, most socially, with the justification that nowadays it is no longer possible to treat the less fortunate as being spiritually less entitled, wanting to grant 'everything to everyone' in a fine spiritual communism, and we ignore the fact that by doing this we treat the poor as if they were less spiritually entitled, deceiving them with a surrogate in the form of a facsimile wholly devoid of nurishment.[39]

On this basis, Sauerlandt responds to Dorner's 'provocations' by adopting a proudly reactionary stance, where defence of works of art and the mission of the museum – as explicitly stated – coincide with upholding their cultural value:

> Wir aber, die wir noch einigen Wert auf Wahrheit legen und nebenbei auch eine Art von Verantwortung für die Kunst der Vergangenheit – und der Gegenwart – tragen, haben die sittliche Pflicht unserer Berufung unzeitgemäß zu sein […] Wir müssen das Gefühl der Ehrfurcht vor dem lebendigen Kunstwerk stärken das jedem in den öffentlichen Kunstsammlungen zuganglich ist – wenn nicht materiell, so doch ideell als eigener Besitz. Wo diese Ehrfurcht fehlt, die sich gegen die Lüge empört – denn was ist 'Täuschung' anderes als Lüge? – oder wo diese Lüge nicht mehr als Luge empfunden wird, bleibt jedes andere Wort umsonst.
>
> We, however, who still value truth and bear, among other things, a sort of responsibility towards the art of the past – and of the present – have the moral duty of our vocation to be outmoded […] We must strengthen the sense of reverential awe for the living work of art, which is accessible to all in public collections – if not materially, then at least ideally as one's own possession. Where this awe, which is outraged at the lie – after all, what else is a copy but a lie? – is lacking, or where this lie is no longer considered as such, any other word remains in vain.[40]

Sauerlandt – dismissed three years later by the National Socialists because of his connection with avant-garde circles – makes precisely the same shift from aesthetics to ethics that led, a few years later, to the canonization of the concept of *entartete Kunst*, degenerate art (a Jewish and Bolshevik 'moral disease'), when he states that "ein Leben in falschen Gefühlen – das Schlimmste was es gibt! – ist die unausbleibliche Folge" (a life of false

39 Sauerlandt 1929c, 498; transl. by the Author.
40 Sauerlandt 1929c, 503; transl. by the Author.

feelings – the worst there can be – is the inevitable consequence [of using copies]).[41]

The sense of threat, outrage, and moral and cultural perversion accompanying such a conception of copies led Sauerlandt to an all-out war against introducing facsimiles in museums. This represented a dimension in which the first legitimate and rationally articulated doubts about the question of authenticity and pedagogical efficacy of replicas were already being replaced by less reasonable and more millennialistic statements calling for reproductions to be stopped because "das geht an die Wurzeln unserer Existenz" (the very roots of our existence are at stake).[42]

Sauerlandt was never able (being outvoted twice) to convince the Internationaler Verband von Museumsbeamten to express an official position against the use of facsimiles in museums. However, in September 1929, he succeeded in preventing his colleague from Hannover from joining the association. Dorner's efforts,[43] letters and appeals to the other board members to make him retract his opinions on facsimiles were in vain: on 23 September 1929, the Weimar museum establishment expressed implicitly its final opinion on the facsimiles and explicitly on the work of the director of the Landesmuseum.

Nevertheless, Benjamin's essay would later prove that, although the statements of Sauerlandt and the professional humiliation of Dorner may have seemed conclusive, the debate on the cultural value of copies had only just begun.

Bibliography

Benjamin, W. [1936] (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main.

Benjamin, W. [1936] (2008). "The Work of art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version". Jennings, M.W.; Doherty, B.; Levin, T.Y. (eds), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge (MA); London, 19-56.

Brent Plate, S. (2005). *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics*. New York.

Diers, M. (1986). "Kunst und Reproduktion: der Hamburger Faksimile-Streit". *IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 5, 125-37.

Dorner, A. (1930). "Original und Reproduktion". *Der Kreis*, 7(3), 156-8.

Eberlein, K.K. (1929). "Zur Frage: Original oder Faksimilereproduktion?". *Der Kreis*, 6(11), 650-3.

Einstein, C. (1926). "Das Berliner Völkerkunde-Museum: Anläßlich der Neuordnung". *Der Querschnitt*, 6(8), 588-92.

Gaugh, M. (2003). "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume". Perloff, N.; Reed, B. (eds), *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, 77-125.

Heise, C.G. (1929). "Bekenntnis zur Kopie". *Der Kreis*, 6(19), 597-9.

Kemp, W. (1982). "Walter Benjamin e la scienza estetica. I rapporti fra Benjamin e la Scuola Viennese". *Aut aut*, 187, 216-33.

Luke, M. (2010). "The Photographic Reproduction of Space. Wölfflin, Panofsky, Kracauer". *Res: Anthropology and Aesthetics*, 57(1), 339-43.

Markus, G. (2007). "Walter Benjamin and the German 'Reproductions Debate'". Magerski, C.; Savage, R.I.; Weller, C.H. (eds), *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*. Wiesbaden, 351-65.

Meyer, J. (2010). "Lübeckische Kunst außerhalb Lübecks. Die Gipsabgusssammlung in der Katharinenkirche und die Ausstellung anlässlich der 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit der freien und Hansestadt Lübeck 1926. Mit einem Katalog der Sammlung". *Zeitschrift für Lübeckische Geschichte*, 90, 273-317.

Obrist, H.U. (2006). "Participation lasts forever". Miessen, M.; Basar, S. (eds), *An Atlas of Spacial Practice*. Cambridge (MA), 14-21.

Panofsky, E. [1930] (1990). "Originale e riproduzione facsimile". *Eidos: Rivista di arti, letteratura e musica*, 6(7), 4-10.

Pauli, G. (1930). "Original und Faksimile". *Der Kreis*, 7(3), 160-2.

Reineke, A. (2012). *Max Sauerlandt und der 'Hamburger Faksimile-Streit'. Bausteine zum Authentizitätsdiskurs*

41 Sauerlandt 1929c, 499; transl. by the Author.

42 Uchill 2015b, 30.

43 "Am 6. August (oder 7. August) war ich dann persönlich bei Herrn Sauerlandt und habe ihm in einer mehrere Stunden währenden Unterhaltung meinen Standpunkt in der Frage "Original und Reproduktion" klargelegt und ihn davon unterrichtet, dass ich im Erdgeschoss des Hannoverschen Provinzial-Museums eine Ausstellung von Faksimiles alt-orientalischer und antiker Kunst machen werde und das die Umbauten bereits im Gange, bzw. beendet seien. Herr Sauerlandt erklärte mir im Laufe der Unterhaltung, dass er sich mit mir besser verständigen könne als mit Herrn Heise. Im Anschluss daran sprechen wir auch über meine Aufnahme in den Internationalen Verband von Museumbeamten [...] In einem Brief vom 5. 9., mit 1 Nachtrag von 11. 9., also 10 Tage vor der Tagung des Deutschen Museumsverbanden, teilt mir dann Herr Sauerlandt plötzlich mit, dass meinen, (ihm seit Juni bekannten) Aufsatz im "Hannoverschen Kurier" nochmals gelesen habe und dass man, "wenn man so, wie ich, 0ber das Galvano denkt, nicht gut einer Verbindung beitreten kann, die grundsätzlich anders denkt und urteilt" (Alexander Dorner's letter to an unknown correspondent, quoted in Uchill 2015a, 138).

e-ISSN 2385-2720

der Moderne [Master Degree Thesis]. Hamburg Universität.

Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin.

Riegl, A. [1903] (1988). "Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung". Wohlleben, M.; Morsch, G. (Hrsgg), *Georg Dehio und Alois Riegl – Konservieren, nicht restaurieren: Streitschiriften zur Denkmalpflege um 1900*. Berlin.

Sauerlandt, M. (1929a). "Das Sofabild oder Die Verwirrung der Kunstbegriffe". *Der Kreis*, 6(2), 65-70.

Sauerlandt, M. (1929b). "Der Bamberger Reiter – gefälscht!". *Der Kreis*, 6(3), 130-3.

Sauerlandt, M. (1929c). "Original und Faksimilereproduktion". *Der Kreis*, 6(9), 497-503.

Scarrocchia, S. (a cura di) (1995). *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti: antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*. Bologna.

Sieker, H. (1929). "Einspruch gegen das Todesurteil der Reproduktion". *Der Kreis*, 6(11), 654-6.

Traverso, E. (2018). "The Messianic Materialism of Walter Benjamin". Traverso, E. (ed.), *The Jewish Question: History of a Marxist Debate*. Chicago, 157-77.

Uchill, R. (2015a). *Developing Experience: Alexander Dorner's Exhibitions, from Weimar Republic Germany to the Cold War United States* [PhD Dissertation]. Cambridge (MA).

Uchill, R. (2015b). "Original und Reproduktion: Alexander Dorner and the (Re)production of Art Experience". *Future anterior*, 12(2), 13-37.

Wuttke, D. (2001). *Erwin Panofsky Korrespondenz*. Wiesbaden.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Opere moltiplicate, opera aperta
Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta

Marta Previti
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract In the early 1960s, groups of artists begin to develop collective research in kinetic art and visual perception. By combining art, industrial design and technology, these 'aesthetic operators' lay the foundations for a multiplied art, made for everybody. The aim of their work is to open art to a genuine democratization process since the viewer would interact with these manipulable objects. However, this point of view questions the art myth of the 'unique and unrepeatable' artwork, which is replaced by the 'open work', produced in series by an interdisciplinary team. Moreover, the theory of anonymity and the multiples increase the critical debate concerning the concept of authenticity. The paper proposes a reflection on the diffusion of multiplied art during the 1960s. Through the analysis of the archival documents – some previously unpublished – the study identifies the crucial passages in which the experimentations of programmed Italian artists have embraced the democratic ideology of seriality.

Keywords Multiples. Open work. Programmed art. Seriality. Collective work.

1 Premessa e contesto

Nel dibattito su *La ricerca estetica di gruppo* organizzato all'Istituto Nazionale di Architettura a Roma nel dicembre 1963, alla presenza di Giulio Carlo Argan, Corrado Maltese, Emilio Vedova e Bruno Zevi, il ventiseienne Manfredo Massironi, a nome del Gruppo N, sosteneva convintamente:

> I risultati che proponiamo, non sono decorativi, non sono collezionabili, non potranno acquistare un carattere di investimenti perché si possono fare in un numero qualsiasi di copie, rifiutano il mercato per la funzione che ha di piazzare una merce che non dovrebbe avere nessuna prerogativa per essere tale.[1]

L'incontro avviene nel pieno svolgersi della polemica sulle ricerche artistiche di gruppo, scoppiata a seguito della vittoria *ex aequo* dei Gruppi N e Zero alla IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino.[2] Ad accendere il dibattito sono gli articoli di Giulio Carlo Argan apparsi sul quotidiano *Il Messaggero*, dove il critico si schiera fermamen-

1 Massironi 1964, 11.

2 Cf. Dasi, Zanelli 1963.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-06
Accepted 2021-08-19
Published 2021-12-21

Open access

Citation Previti, M. (2021). "Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta". *Venezia Arti*, n.s., 30, 97-114.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/007

te a sostegno del lavoro collettivo portato avanti dai gruppi, che lui riconosce come reazione sintomatica alla massificazione dell'individuo, vittima del sistema capitalistico.[3] In difesa delle cosiddette ricerche 'gestaltiche' egli ne sottolinea il lungimirante rapporto con la scienza e le nuove tecnologie, il carattere progettuale e sperimentale, come anche la dimensione partecipata, volta a contrastare lo stato di alienazione dell'individuo contemporaneo.

Com'è noto, la costituzione di gruppi di ricerca è uno dei fenomeni più significativi del secondo dopoguerra e si verifica in tutta Europa tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Un sentimento condiviso di rinnovamento e di democratizzazione dell'arte genera un processo contro l'assolutismo dell'opera e a favore del lavoro collettivo. Si assiste così in Francia alla formazione del gruppo Motus – che si riorganizza poco dopo nel Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) – mentre in Germania si definisce il Gruppo Zero e in Spagna troviamo l'Equipo 57. Anche in Italia vengono fondati, tra il 1959 e il 1960, i Gruppi N e T e successivamente il Gruppo MID, il Gruppo Uno e il Gruppo 6.[4]

È in questo clima di grande fermento che il 26 settembre 1963 viene inaugurato a Verucchio il XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte.[5] Il lucido pensiero di Argan fa da filo conduttore all'intero incontro che, animato da interventi e polemiche, si contraddistingue per il serrato scambio di vedute di artisti e critici. Tra le accuse mosse ad Argan prima fra tutte è il suo 'favoritismo' verso le nuove tendenze cinevisuali e i gruppi che, come rimprovera l'artista veneziano Emilio Vedova, si sottraggono dalle responsabilità dell'artista sotto l'ala dell'anonimato, «nel nome di un 'industrial' ottimistico, dove si confonde Olivetti con Karl Marx».[6] E in effetti, in prima analisi, i capisaldi di queste emergenti configurazioni artistiche sono il rifiuto della concezione di opera come *unicum* e l'anonimato, prerogative che si addicono al design industriale piuttosto che all'arte, da sempre legata indissolubilmente alla maestria della mano e alla firma dell'artista. A corroborare le ragioni della coalizione in gruppi è la relazione dal titolo «Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee» con cui il Gruppo N, il Gruppo T ed Enzo Mari intervengono al convegno, proponendo «un tipo di relazione policentrica»[7] per una ricerca non limitata all'esaltazione dell'artista isolato e solitario, ma rivolta alla condivisione dei risultati visivi ottenuti. La questione sui gruppi non si conclude in questa sede ma prosegue sulle pagine dell'*Avanti!*, che tra l'ottobre e il dicembre 1963 diventano terreno di scontro tra critici[8] e artisti, in un incalzante avvicendarsi di articoli di denuncia su «le tentazioni della critica».[9]

2 Arte programmata: le opere moltiplicate

Nel 1963 la breve stagione dei gruppi di ricerca cinevisuali si trova nel momento di maggior vitalità, grazie a una serie di eventi artistici che sotto l'etichetta di 'Arte cinetica'[10] favoriscono la loro ascesa.[11] Il Convegno di Verucchio si tiene infatti a distanza di un anno dalla famosa mostra itinerante

3 Tra l'agosto e il novembre 1963 Giulio Carlo Argan pubblica su *Il Messaggero* una serie di articoli sulle ricerche artistiche di gruppo. I contributi sono stati ripubblicati in Mussa 1976.

4 Sulla storia dei gruppi nati intorno agli anni Sessanta si vedano Mussa 1976; Meloni 2020.

5 Per una ricostruzione storica sullo svolgimento del Convegno di Verucchio del 1963 si rimanda a Boragina 2017.

6 Vedova 1963, 201.

7 Gruppo N, Gruppo T, Mari 1963.

8 Al dibattito prendono parte Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giuseppe Gatt, Carla Lonzi, Corrado Maltese, Filiberto Menna, Guido Montana, Giancarlo Politi, Nello Ponente, Marcello Venturoli e Marisa Volpi.

9 In occasione del XII Convegno di Verucchio alcuni artisti si schierano contro il pensiero di Argan, inviando alla segreteria del convegno una lettera dal titolo *Le tentazioni della critica*. Gli artisti firmatari sono Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Toti Scialoja, Carla Accardi, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni (cf. Novelli et al. 1963).

10 La bibliografia sull'argomento è molto vasta; in tale sede ci limitiamo a indicare solo alcuni riferimenti: Barret 1970; Brett 1968; Parola 1969; Popper 1968; Arnauld, Guigon 2005.

11 Già nel 1964 la XXXII Biennale d'Arte di Venezia sancisce l'amara sconfitta dell'Arte cinetica, offuscata dalla travolgente Pop art dell'artista americano Robert Rauschenberg. L'anno successivo il MoMA di New York celebrerà le ricerche ottico-cinetiche con la mostra *The Responsive Eye* e nel 1966 Julio Le Parc otterrà il primo premio alla XXXIII Biennale d'Arte di Venezia. Questi isolati eventi non riusciranno però a riscattare gli artisti cinetici coalizzati in gruppi, avviluppati da tensioni interne e dalle scomode conseguenze dell'anonimato.

Arte programmata (1962),[12] curata da Bruno Munari e Giorgio Soavi e finanziata dalla ditta Olivetti.[13] Ad accompagnare l'esposizione è un catalogo intitolato *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* introdotto da un testo di Umberto Eco che, insieme all'articolo «La forma del disordine»[14] pubblicato sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1962*, resta uno dei saggi più illuminanti sulla straordinaria operazione di rinnovamento messa in atto dall'arte programmata.

La mostra promossa dalla Olivetti è rivoluzionaria non soltanto per essere la prima manifestazione italiana di portata internazionale sull'arte cinetica, ma per i valori di cui si è caricata nel tempo: il rapporto tra arte e industria, l'identificazione di un filone tutto italiano del cinetismo e l'esplicito riferimento alle «opere moltiplicate». I multipli, gli oggetti cioè riproposti in serie, non solo contrastano l'ideale dell'opera 'unica e irripetibile', ma tolgono il velo a quell'aura di sacralità che tradizionalmente circonda le opere d'arte. Di fronte a questi lavori Umberto Eco pone una domanda emblematica, seguita da una riflessione che potremmo considerare esemplificativa per tutta l'arte contemporanea: «non è pittura, non è scultura, ma almeno è arte? […] In realtà è sempre molto pericoloso elaborare una definizione dell'arte e poi vedere cosa vi rientri e cosa no».[15]

Altrettanto interessante risulta il glossario che a completamento del catalogo definisce i concetti di «arte cinetica», «opera aperta», «opere moltiplicate» e «arte programmata». In particolare, occorre evidenziare la spiegazione di «opera aperta»:

> Forma costituita da una 'costellazione' di elementi in modo che l'osservatore possa individuarvi, con una 'scelta' interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi.[16]

La locuzione «opere moltiplicate» viene accompagnata invece dalla seguente definizione:

> Opere progettate dall'autore per essere prodotte in varie copie, usufruendo delle tecniche industriali. Non quindi riproduzione approssimativa di un 'pezzo unico' originale, come normalmente avviene nelle stampe d'arte.[17]

L'opera aperta non viene pertanto 'contemplata' dallo spettatore ma 'fruita' per essere compresa in tutti i suoi significati multiformi e indefiniti, soggetti a infinite possibilità interpretative.[18] Al concetto di apertura si associa quello di moltiplicazione, con il quale non si sottintende la riproduzione di un'altra opera originale, migliore e più costosa, ma di un oggetto artistico progettato per essere replicato tante volte quante ne richiede il mercato.

La mostra *Arte programmata* si situa così in una zona ibrida tra industrial design e arte, non soltanto per la stretta connessione con la ditta Olivetti, ma anche per i materiali utilizzati e per la possibilità di manipolare le opere **[fig. 1]**.

A colmare la lacuna esistente sulle origini e lo sviluppo dei multipli è l'indagine intrapresa da Guido Ballo (1976) nel suo esaustivo volume *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*. Il suo contributo tiene conto di tutte le fasi storiche legate alla circolazione dei multipli, riconoscendone l'evidente esplosione negli anni Sessanta, a seguito della crisi dell'oggetto e dell'affermarsi del provvisorio:

> non si tratta più del 'capolavoro' eterno – perché anche l'arte è relativa alle varie civiltà, alle varie epoche alle quali risponde – ma di opere che possono vivere nelle case di oggi (le quali, a loro volta, sono case provvisorie, in serie, prefabbricate) e che possono un giorno essere messe da parte, col mutare continuo del gusto.[19]

L'interferenza tra design e arte implica inoltre una commistione di linguaggi che rendono meno netta la distinzione tra multipli del design e multipli d'arte. A quest'altezza cronologica la legittimità dei multipli d'arte non sembra essere ancora assimilata, tanto che il catalogo della mostra *Arte programmata* provvede a fornire un compendio per il visitatore sull'ar-

12 La mostra viene inaugurata il 15 maggio 1962 nello *showroom* Olivetti di Milano e trasferita poi nelle sedi di Roma e Venezia; è poi allestita alla Galleria La Cavana di Trieste, a Düsseldorf, a Londra e in alcune città americane.

13 Riguardo alla mostra *Arte programmata* si consigliano i seguenti testi: Meneguzzo 2000; 2012; Meneguzzo, Morteo, Saibene 2012.

14 Cf. Eco 1961.

15 Eco 1962, s.p.

16 Munari, Soavi 1962, s.p.

17 Munari, Soavi 1962, s.p.

18 Eco [1962] 2016.

19 Ballo 1976, 142.

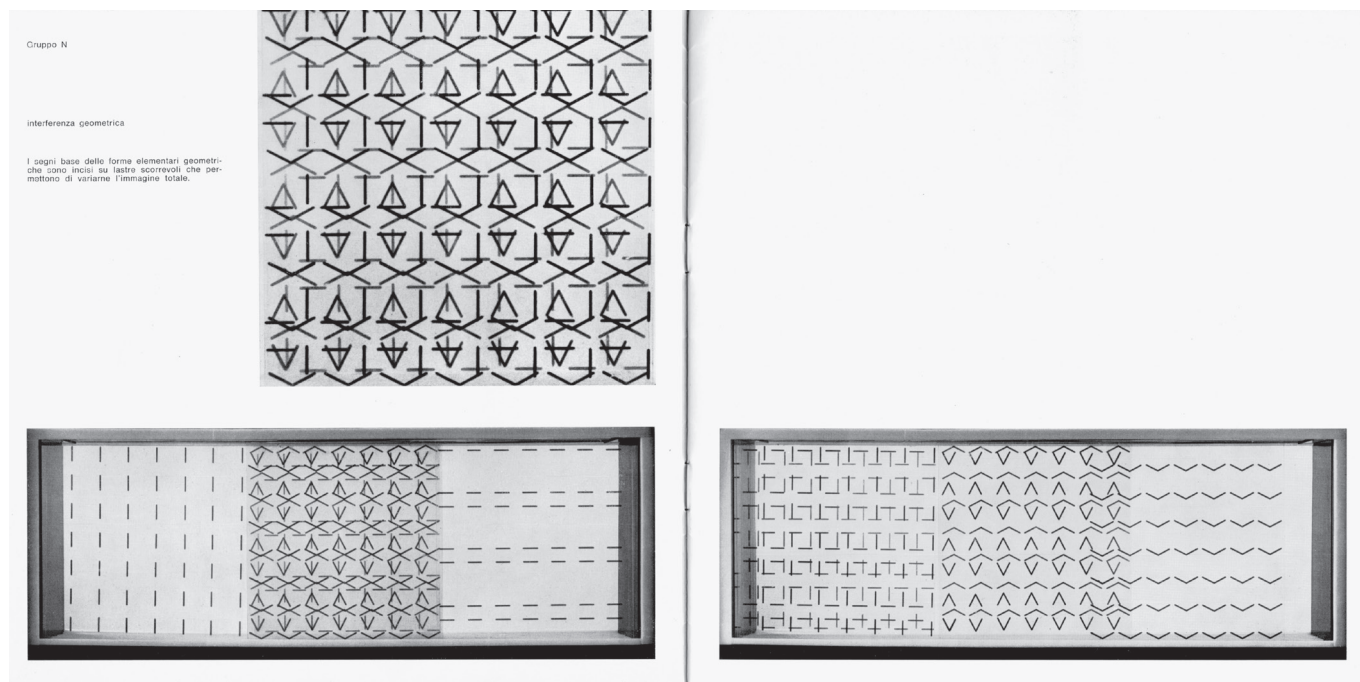



Figura 1 Gruppo N, *Interferenza geometrica*. 1962. Dal catalogo della mostra *Arte programmata* (Munari, Soavi 1962)

gomento. A complicare le cose sono la presenza non soltanto di artisti che lavorano individualmente, come Bruno Munari ed Enzo Mari, ma anche la partecipazione dei Gruppi N e T, che presentandosi in *équipe* allontanano il visitatore dall'idea di trovarsi all'interno di un'esposizione d'arte. In particolare, il Gruppo N di Padova – costituito da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi – si delinea come uno dei gruppi più radicali, ideando le opere collettivamente e rifiutandosi, nelle fasi di maggiore coesione,[20] di apporre la firma dei singoli artisti sull'oggetto, identificandosi pienamente sotto la dicitura 'N' **[fig. 2]**.

La peculiarità di questi sperimentatori risiede proprio nell'importanza che attribuiscono al prototipo o al progetto, che dev'essere preciso e collaudato per fornire un prodotto pronto all'esecuzione.

A validare questa linea di condotta è anche la corrispondenza tra gli organizzatori e gli artisti per la riuscita della mostra *Arte programmata*: dall'Archivio Storico Alberto Biasi – in cui si conserva gran parte della documentazione relativa all'attività del Gruppo N – proviene, al riguardo, una lettera del 1962, in cui Bruno Munari richiede agli artisti di presentare oggetti finiti, ma anche progetti la cui realizzazione sarebbe stata affidata a «bravissimi esecutori»[21] remunerati dalla ditta Olivetti e sottoposti alla supervisione dello stesso artista milanese **[fig. 3]**.

Questo processo, che delega la fase di esecuzione ad altri soggetti, comporta certamente un trasferimento di responsabilità che tuttavia non lede l'integrità degli ideatori, il cui obiettivo resta quello di educare alla visione e di raggiungere più fruitori possibili. Appare opportuno a questo punto constatare come tutti questi fattori – *in primis* l'anonimato e la serialità delle opere – entrino in conflitto con il mercato dell'arte, i cui cardini si sostengono sull'autorialità e sullo stile dell'artista. La collaborazione interdisciplinare tra più operatori e l'impossibilità di distinguere una copia da un originale diventano gli strumenti con cui sfaldare quel meccanismo che per secoli ha legato a una figura univoca l'atto di creazione dell'opera.

20 Il Gruppo N si costituisce a Padova nel 1960 e si scioglie già nel 1964 per incomprensioni e problemi irrisolti tra i suoi membri. In questi anni partecipa alle più importanti esposizioni di arte cinetica in Italia e all'estero. Per un approfondimento sul Gruppo N si veda Mussa 1976; Feierabend, Meloni 2009.

21 ASAB, b. 2, fasc. 9, lettera di Bruno Munari al Gruppo N, s.d. [1962].

Figura 2 *Opere Gruppo N*. 1961. Fotografia di alcune opere esposte nelle *Mostre a puntate* presso lo Studio N. Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

e-ISSN 2385-2720

bruno munari milano via vittoria colonna 39 tel. 465.158

cari amici del gruppo N , la mostra olivetti è QUASI conclusa, manca poco.
la olivetti vuole da me un preventivo di spesa ; essa acquisterà tutte le
opere, stamperà un catalogo e un invito, metterà a disposizione il negozio
vuotato e rivestito (le pareti) di qualcosa di uniforme (tela o plastica
opaca). io proporrò due tipi di compensi secondo se l'autore fornisce l'opera
finita o soltanto (come è possibile) il disegno costruttivo lasciando alla
olivetti , sotto la mia sorveglianza, la esecuzione dell'opera da parte di
un artigiano fidato. la olivetti desidera che gli oggetti siano ben finiti
e, se hanno un meccanismo che questo non si guasti durante la mostra, essa
dispone di bravissimi esecutori abili in qualunque materiale che potrebbero
costruire l'oggetto.
se l'autore fornisce solo il disegno costruttivo avrà un compenso di circa
cinquantamila lire. nell'altro caso non più di centomila.
la mostra si farà probabilmente in aprile ma occorre avere un mese prima
la foto dell'opera o meglio l'opera da fotografare, ed i testi per il
catalogo.
il catalogo conterrà riproduzioni di ogni opera esposta, un articolo di
umberto eco sul tipo di quello dell'almanacco bompiani, alcune pagine con
notizie su tutti gli artisti nel mondo che lavorano in questo senso.
il catalogo e l'invito saranno impaginati da un noto grafico (munari).
si pensa di dare alla mostra , anche per giustificare l'intervento olivetti
e per lasciare liberi i gruppi T e N di presentarsi con le loro precisazioni,
il titolo di ARTE PROGRAMMATA nel senso che queste opere nascono da una
precisa programmazione dalla quale prendono infiniti (o vari) aspetti.

rispondetemi subito, per favore, se siete d'accordo per il compenso, ditemi
se mandate il progetto o l'opera, se vi va bene il titolo generale, mandate
vostri testi programmatici del gruppo da pubblicare.

pensavo anche di mettere nel catalogo, sotto ad ogni foto di opera, una
didascalia esplicativa il più chiara possibile sulla natura dell'oggetto
rappresentato, sul come funziona e come si guarda.

ditemi chi di voi espone e che cosa. non c'è molto tempo da perdere.
naturalmente non è necessario fare un nuovo oggetto, se ne avete già
uno pronto po siamo esporlo oppure rifarlo tecnicamente meglio se occorre.

saluti a tutti -
rispondete subito - MUNARI

Figura 3 Bruno Munari, *Lettera al Gruppo N*. s.d. [1962]. Dattiloscritto. ASAB, b. 2, fasc. 9. Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

3 Serialità e divulgazione nelle *Nove tendencije*

Riprodurre opere originali è un'attività da sempre esistita e che continua ancora oggi a sfidare il mercato dell'arte contaminato da copie – dichiarate – o falsi, magistralmente eseguiti a danno dei collezionisti. Sul tema Walter Benjamin aveva annunciato: «In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta da uomini ha sempre potuto essere rifatta dagli uomini» – proseguendo – «La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza».[22] Lo stretto legame con la tecnologia ha favorito indubbiamente la propensione degli artisti cinetici verso la moltiplicazione degli oggetti, pratica inaugurata già con *Le Mouvement*, la mostra organizzata nel 1955 alla galleria parigina Denise René.[23] Circoscrivendo il raggio di indagine alle esperienze cinetico-visuali dei primi anni Sessanta, si registra la costituzione di una nuova generazione, quella delle *Nove tendencije*,[24] nate a Zagabria nel 1961 in seno alle lungimiranti visioni del critico serbo Matko Meštrović, dell'artista brasiliano Almir Mavignier e del direttore croato della Galleria d'arte contemporanea di Zagabria Božo Bek. Uno degli aspetti più peculiari di questo movimento è quello di riunire sia gruppi sia artisti indipendenti provenienti da diversi paesi. Le *Nove tendencije* – che dal 1963 si coalizzano sotto l'etichetta ancora più aggregante di *Nouvelle Tendance. Recherche continuelle*[25] – sono costituite da ricercatori, o ancor meglio operatori estetici, che conducono le loro sperimentazioni nel campo della percezione visiva utilizzando materiali moderni e servendosi talvolta delle nuove tecnologie. Prima di tale sodalizio questi artisti non avevano avuto esperienze condivise, nonostante stessero parallelamente elaborando comuni esiti visivi ed eguali linee di ricerca.[26] Tra i punti d'incontro che li uniscono c'è la volontà di andare oltre l'Informale, quindi oltre il *Tachism* e l'*Action Painting*, verso soluzioni coerenti con le trasformazioni sociali e tecnologiche dei loro tempi. Per superare l'ingombrante movimento dell'Informale si avverte la necessità di sovvertire i principi guida dell'arte tradizionale, quindi dell'artista considerato come singolo, dell'opera autentica e della preminenza dell'individuo sulla collettività. La fitta rete di relazioni intessuta dalle *Nove tendencije* unisce artisti e critici, che si confrontano costantemente sul programma da seguire e sulle decisioni da prendere. In queste argomentazioni partecipa comprensibilmente anche Umbro Apollonio che, in un carteggio conservato nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, tiene un interessante scambio di opinioni con Enzo Mari. Nel gennaio 1965, l'artista milanese invia una lettera ad Apollonio per coinvolgerlo nella mostra *Nova Tendencija 3*:

> Spero di essere riuscito ad impostare il problema con sufficiente chiarezza nonostante le mie ingenuità letterarie [...]. La prego quindi di partecipare nel modo che riterrà più opportuno sia nella sua qualità di storico, sia divulgando questo programma e sia sopra tutto nella sua qualità di critico – favorevole o meno. Ritengo che la sua partecipazione sia di estrema importanza per la buona riuscita della manifestazione.[27]

In allegato, Mari invia il dattiloscritto redatto per il catalogo della manifestazione, in cui espone le difficoltà che si celano dietro la divulgazione di queste ricerche sperimentali. Per dimostrare i risultati raggiunti non sono bastevoli né i supporti fotografici, né quelli cinematografici: «scartati questi mezzi, attualmente non resta al ricercatore che quello di riprodurre personalmente di volta in volta copie della sua esemplificazione».[28] Tuttavia, consape-

22 Benjamin [1936] 2000, 20.

23 Gli artisti che espongono alla Galerie Denise René sono Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely. In occasione della mostra, Victor Vasarely redige le sue «Notes pour un manifeste», un testo in cui l'artista ungherese si oppone al postulato di opera 'unica e irripetibile', in ragione di un'opera riproducibile e comprensibile universalmente, di un'arte cioè 'democratica'. Ancora nel 1968, per l'introduzione alla sua mostra personale presso la Galleria del Cavallino a Venezia, egli sviluppa un discorso interamente incentrato sui multipli. Si vedano Vasarely 1955; 1968.

24 Sulle *Nove tendencije* si consigliano: Rickey 1964; Rosen 2011; Rubino 2012.

25 In un'intervista Matko Meštrović ha ripercorso, insieme a Ilaria Bignotti, la storia delle *Nove tendencije* e delle molteplici denominazioni attribuite al movimento croato (Bignotti 2013).

26 A testimoniarlo è Almir Mavignier: «La più grande sorpresa della prima mostra fu una sorprendente somiglianza tra gli esperimenti intrapresi da artisti di differenti paesi, e questo nonostante il fatto che essi sapessero poco l'uno dell'altro, e in realtà spesso non si conoscevano l'un l'altro. Fu la manifestazione di questo fenomeno a Zagabria che ci rese consci, per la prima volta, dell'esistenza di un movimento internazionale, in cui l'arte stava scoprendo un nuovo concetto focalizzato sulla sperimentazione sulla ricerca ottica riguardo a superficie, struttura e oggetto» (Mavignier 1970, s.p.; trad. dell'Autrice).

27 ASAC, FS, fasc. 17.

28 ASAC, FS, fasc. 17. Il testo di Mari, oltre ad essere pubblicato in lingua francese nel catalogo *Nova Tendencija 3* (1965), è apparso nella traduzione italiana sulla rivista *Marcatré* (1965).

vole del grande dispendio di energie che comporta questo procedimento, egli suggerisce l'apporto di materiali e strumenti industriali per una riproduzione in copie degli oggetti.

Umbro Apollonio, in una lunga lettera di risposta indirizzata all'artista, ragiona sulla serialità e sulla diffusione della conoscenza attraverso l'arte:

> Ma N.T.3 sarà poi su questa linea auspicata, se si preoccupa di massima degli aspetti economici e sociali che possono favorire l'esistenza e, quindi, la prosecuzione delle ricerche sulla percezione visiva? [...] Ad ogni modo N.T.3 vuole occuparsi della divulgazione. D'accordo: le fotografie servono pochissimo; il cinema però può servire molto di più [...] Anche per la pittura tradizionale il problema della divulgazione era difficile: una foto, anche a colori, non sostituisce l'originale. Ma sempre abbiamo giudicato sugli originali: sia andandoli a vedere nelle mostre o nei musei, sia andandoli a vedere sui muri nel caso di affreschi o mosaici. [...] È sempre l'originale che conta, l'originale reale, e se viene riprodotto in serie, come una posata, è sempre originale, allo stesso modo che gli esemplari di un'incisione sono sempre originali.[29]

Con queste parole, Apollonio assume una posizione chiara sulla sua concezione di 'originale' e di 'riproduzione in serie': in entrambi i casi, infatti, l'oggetto ha valore artistico perché è reale, tridimensionale, anche quando viene replicato in più esemplari.

> Ma il problema di fondo è completamente diverso: la ripetizione di Rauschenberg o di Del Pezzo è come la copia di un Raffaello o di un Picasso, mentre alla base del concetto di una creazione di Mari o di Getulio si trova proprio la sua ripetibilità ovvero l'idea che l'unicità non è indispensabile. Ma se questo è vero, come io penso, come la mettiamo allora con un concorso che prevede l'edizione di soli 55 esemplari? Il concorso doveva prevedere una edizione in mille o più esemplari, il cui costo sarebbe stato ridotto e quindi la divulgazione dell'oggetto sarebbe stata tanto più vasta, com'è, appunto, nei principi di queste ricerche.[30]

L'esempio che pone il critico triestino, paragonando le opere di Robert Rauschenberg e di Lucio Del Pezzo a quelle di Enzo Mari e Getulio Alviani, esemplifica con coerenza la differenza tra la riproduzione di un'opera ideata per essere concepita come unica e di un'altra già progettata per essere sottoposta a un processo di moltiplicazione in serie. Nel primo caso, si tratterebbe di una 'copia', nel secondo caso invece della creazione di più esemplari originali. Ed è proprio tale principio che fa da cardine alle opere delle *Nove tendencije*, anche se – accusa Apollonio – talvolta questo viene tradito, per limitare il numero di esemplari e, di conseguenza, di fruitori.

Ma una delle problematicità che segna questo movimento è legata al suo stesso assetto interno: come far coesistere ideologie di artisti che lavorano in gruppo e di altri che, al contrario, conducono le loro ricerche singolarmente? Lavoro collettivo e anonimato costituiscono un terreno scivoloso per il circuito dell'arte e sono elementi che trovano spazio nei dibattiti e nelle riunioni di questo movimento, che nel 1963 decide di verbalizzare intenti e prospettive, stampando dei bollettini periodici[31] per affrontare il

> danger de sous-estimer le rôle du spectateur au profit de l'œuvre en soi;
> en conséquence, on a été d'accord pour affirmer les caractéristiques à l'opposé de ces dangers:
> primauté de la recherche,
> dépersonnalisation,
> comunication œverte [*sic*],
> travail collectif,
> développement d'un ensemble d'idées visualisées et théoriques
> communes qui pourrait amener à l'œuvre anonyme.
> [...] la 'N.T. recherche continuelle', animée par un besoin de clarté, développe chez ses composants une autre attitude: la communication qui s'établit entre eux s'oppose à l'isolement de l'artiste unique, qui produit des œuvres uniques.
> sous cet angle, la 'N.T. recherche continuelle' considère l'œuvre non définitive, l'œuvre multipliable, la distanciation au niveau de la réalisation, la clarification du problème traité, l'activation du spectateur, l'appréciation

29 ASAC, FS, fasc. 17.

30 ASAC, FS, fasc. 17. Il riferimento è al *Concorso per un progetto per la produzione in serie di un'esemplificazione di ricerca visuale* indetto contestualmente a *Nova Tendencija 3*. Il vincitore, ossia Michel Fadat, avrebbe ottenuto come premio la produzione in serie in una tiratura limitata del suo oggetto visuale, ad opera della Galleria Danese. Si veda Mari 1965.

31 Dopo l'organizzazione delle esposizioni a Zagabria, Parigi, Venezia e Leverkusen, nel 1965 le *Nove tendencije* subiscono una battuta d'arresto a causa di tensioni interne. Quello del 1963 sarà il primo e unico bollettino diffuso dal movimento.

> en termes plus justes de l''acte créateur' et la transformation de l'activité plastique en recherche continuelle sans autre préoccupation que de mettre en évidence les premiers éléments pour une autre considération du phénomène artistique.[32]

Leggendo le disposizioni impartite alle *Nove tendencije*, appare chiaro il concetto di *œuvre anonyme, non définitive* se concepito come funzionale a rendere visibili i risultati delle ricerche di questi operatori estetici che, lavorando in gruppo, tendono alla perfettibilità delle loro opere.

4 Arte democratica per educare alla visione

Nel fascicolo speciale «Dopo l'Informale» de *Il Verri* Gillo Dorfles si rivolge alle *Nove Tendencije*, richiamandole a non trasgredire i principi guida del movimento:

> che essi abbiano il buon senso e l'onestà di non spacciare per unicum (ossia per 'quadro-da-appendere-alla-parete' come esemplare irrepetibile e sacro) quelli che debbono essere soltanto i modelli-capostipiti, ossia i prototipi riproducibili in serie, iterabili (e smerciabili a modico prezzo) secondo i noti procedimenti della produzione industriale.[33]

La breve citazione dell'articolo di Dorfles ci introduce in una delle questioni più frequenti che hanno interessato la storia dei multipli d'arte, cioè la realizzazione di falsi multipli. In *Codice ovvio*,[34] lo stesso Munari distingue gli esemplari pianificati per comunicare incondizionatamente un fatto estetico da quelli progettati per cavalcare l'onda del collezionismo. La sottile differenza che sussiste tra queste due tipologie di oggetti si riconosce quando ci si imbatte in multipli a edizione limitata che vengono venduti alla stregua di opere d'arte di valore, oppure quando opere originali, non progettate all'inizio per essere moltiplicate, vengono riprodotte per tornare sul mercato.

Per gli operatori cinevisuali la *small utopia*[35] di un'*ars multiplicata*[36] consiste invece, come si è già messo in luce, nel creare un'arte democratica, fruibile a tutti. L'intento – potremmo dire – 'pedagogico' con cui essi si pongono di fronte al loro lavoro, ridefinisce il ruolo dell'artista che diventa un tramite, un mediatore di conoscenza. In quest'ottica, un metodo di indagine collettivo è più funzionale al raggiungimento dell'obiettivo finale e alla maggior diffusione del messaggio **[fig. 4]**.

Consequenziale è l'operazione di divulgazione intrapresa nel corso degli anni Sessanta da alcune gallerie private che si adoperano per rendere visibili gli esiti raggiunti da questi sperimentatori. Ecco allora che i multipli risultano il miglior veicolo di comunicazione, sia per il loro prezzo contenuto, sia per la qualità di essere poco ingombranti e facilmente manipolabili.

Dopo il caso isolato della Galerie Denise René a Parigi[37] e dell'operazione di Vasarely, negli anni Sessanta è cruciale l'azione intrapresa dalla Galleria Danese di Milano, specializzata in oggetti di design, che d'accordo con Bruno Munari, Enzo Mari e il Gruppo T, inizia una produzione di multipli d'arte. Già coinvolta dalle *Nove tendencije* in occasione della mostra organizzata a Zagabria nel 1965, la Galleria Danese sposa il pensiero rivoluzionario di Munari di un'arte 'portatile'[38] e diventa un vero e proprio «laboratorio sperimentale per il design»[39] e non solo. In particolare, Bruno Danese e la moglie Jacqueline Vodoz si fanno promotori e interpreti delle nuove ricerche cinevisuali, prediligendo la produzione di oggetti realizzati con materiali industriali poco costosi rispetto a lussuosi mobili di de-

32 *Nouvelle Tendance* 1963.

33 Dorfles 1963, 4.

34 Munari 1971.

35 Celant 2012.

36 *Ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945* è il titolo di una mostra organizzata al Wallraf-Richartz Museum di Colonia nel 1968. Germano Celant si ispirerà a quest'esposizione per la mostra *The Small Utopia. Ars Multiplicata* organizzata alla Fondazione Prada di Venezia nel 2012.

37 Sempre a Parigi, nel 1959, Daniel Spoerri conduce il progetto *Edition MAT*, rivolto alla produzione in serie di opere realizzate da altri artisti. A partecipare sono Agam, Albers, Bury, Duchamp, Mack, Roth, Soto, Tinguely e Vasarely. Per approfondimenti si veda Vatsella 1998.

38 Nel 1958 Munari presenta le sue *Sculture da viaggio* alla Galleria Montenapoleone con un testo di cui è utile riportare questo passo: «Queste sculture da viaggio hanno la funzione di creare in una anonima stanza d'albergo o in un ambiente dove si è ospitati un punto di riferimento dove l'occhio trova un legame con il mondo della propria cultura. Esse fanno parte, assieme alla pittura da proiettare a luce polarizzata, di un nuovo modo dell'arte, che meglio si adatta alla vita d'oggi» (Munari 1958).

39 Proverbio 2013.

e-ISSN 2385-2720

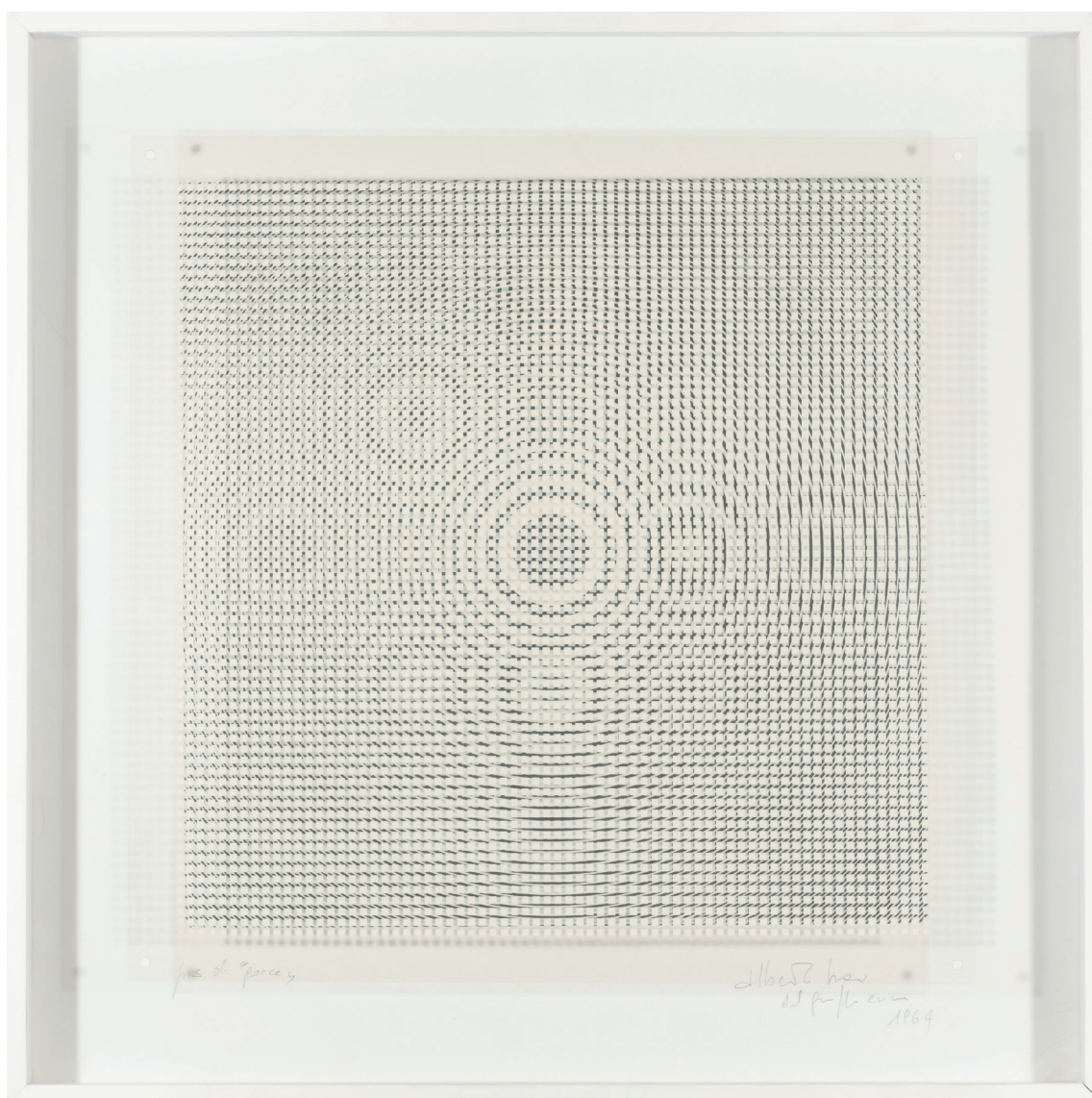



Figura 4 Alberto Biasi, *Dinamica visiva S 6*. 1964. Doppia serigrafia su cartoncino e PVC trasparente, 65 × 65 cm. Collezione privata

e-ISSN 2385-2720

sign. Questa fortunata vicenda amplia ancor di più le prospettive di cooperazione nel campo della ricerca sperimentale, che non riguarda più soltanto artisti e designer, ma anche gallerie e aziende impegnate nelle ultime fasi del processo di diffusione dell'oggetto: la produzione e la distribuzione.

In Italia, nel corso di tutti gli anni Sessanta iniziano a sorgere centri di produzione di opere seriali come la Galleria del Deposito,[40] una cooperativa nata nel 1963 a Boccadasse (GE) dall'idea di Eugenio Carmi e della moglie Kiky Vices-Vinci.[41]

Secondo quanto riferisce Germano Celant a Umbro Apollonio in una lettera – verosimilmente databile intorno alla fine del 1965 – il Deposito e la Galleria Danese sono i primi finanziatori della Galleria La Bertesca di Genova:

> Ai primi di dicembre si aprirà a Genova un centro di informazione artistica 'la bertesca' (nel medioevo significava galleria percorribile) che dovrebbe presentare una serie di mostre a livello internazionale, da me curate. Il centro diretto dallo stesso staff che mi procura la pubblicità vivrebbe sulla vendita degli oggetti di serie del deposito e di danese, e promuoverebbe conferenze dibattiti e mostre informative, non a scopo di lucro […].[42]

Celant avvia una stretta collaborazione con la Galleria del Deposito, figurando tra i soci della cooperativa e occupandosi di presentare le mostre di artisti come Marcello Morandini, Jesús Rafael Soto, Agostino Bonalumi e Umberto Bignardi.[43]

Tra le tipologie di opere seriali, le serigrafie e le grafiche si configurano tra le più utilizzate dagli artisti cinetici, che sfruttano queste tecniche di stampa per la vivacità dei colori e per ottenere una migliore resa degli effetti ottici. Come scrive Sandro Ricaldone nel 2013, «i multipli del Deposito hanno fatto epoca per la spiccata qualità inventiva e l'intima adesione alle svolte artistiche del loro tempo».[44] La rivoluzionaria avventura di Eugenio Carmi è forse tra le più avvincenti di questi anni: nata da un'utopia condivisa e collettiva, testimonia un momento storico in cui gli artisti sono pronti a cedere le loro opere-prototipi per una finalità più alta dell'arricchimento personale, ossia la condivisione del sapere. Attorno a questa pionieristica esperienza compaiono tra i tanti nomi anche quelli di Soto, Vasarely, Colombo, Alviani e Scheggi, che donano alla cooperativa di Boccadasse modelli di loro opere, consapevoli del prezzo di vendita e del processo di moltiplicazione al quale sarebbero state sottoposte.

In Italia sono molti gli esempi di realtà che contribuiscono alla legittimazione dei multipli d'arte. Basti pensare alla celebre iniziativa di Dino Gavina, fondatore tra il 1967 e il 1968 del Centro Duchamp, con sede a San Lazzaro di Savena (BO) **[fig. 5]**. La sua attività imprenditoriale, iniziata già dagli anni Cinquanta, si è sempre rivolta al disegno industriale e al confronto interdisciplinare, grazie a figure come Lucio Fontana, Carlo Scarpa e i fratelli Castiglioni. Il pensiero di Gavina è chiaramente leggibile tra le righe del promemoria redatto, nel 1967, in occasione del primo incontro[45] che lui organizza a Zola Predosa (BO) per annunciare a un ristretto numero di artisti l'apertura del futuro Centro Duchamp. L'ambizione del designer è sin dal principio quella di dar vita a un laboratorio riservato alla realizzazione di opere seriali per «produrre COSE UTILI O INUTILI da mettere in commercio col doppio scopo di guadagnare per tenere in piedi l'organizzazione e…… aiutare l'uomo a vivere».[46]

Con il Centro Duchamp si verifica un'altra feconda parentesi per i multipli degli operatori cinetici ai quali vengono commissionati oggetti a tiratura limitata **[fig. 6]**. Il loro contributo si presenta sotto forma di prodotti già finiti, di schizzi o prototipi da fornire ai tecnici per l'esecuzione.[47]

A recepire il cambiamento di rotta dell'arte nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta è anche il gallerista Armando Nizzi che a Brescia, con il suo Centro Operativo Sincron, organizza nel maggio 1968 un congresso di due giorni dal titolo *Multipli*

40 Sulla Galleria del Deposito si rimanda a Solimano 2003.

41 Eugenio Carmi (Genova, 17 febbraio 1920 – Lugano, 16 febbraio 2016) è tra i maggiori esponenti dell'Astrattismo italiano durante gli anni Cinquanta. Nel periodo 1956-65 è consulente artistico dell'industria Italsider. Affascinato dalle nuove tecnologie, partecipa alla XXXIII Biennale di Venezia (1966) con un'opera elettronica.

42 ASAC, FS, fasc. 1.

43 Cuomo 2018, 88.

44 Il testo è estrapolato dalla presentazione scritta da Ricaldone sul manifesto realizzato in occasione della mostra *I 50 anni della Galleria del Deposito 1963-2013* (Boccadasse, 11-19 maggio 2013).

45 Il 16 luglio 1967 Dino Gavina invita a Zola Predosa i seguenti artisti: Getulio Alviani, Alberto Biasi, Paolo Bonaiuto, Davide Boriani, Gianni Colombo, Lorenzo Cremonini, Gabriele De Vecchi, Dino Gavina, Ennio Chiggio, Edoardo Landi, Sergio Los, Vittorio Mascalchi, Manfredo Massironi, Charles Perry, Kazhuide Takahama, Bruce Tippett, Grazia Varisco. Dal promemoria redatto a seguito della riunione si legge che gli ospiti dell'incontro sono Angel Duarte e Francisco Sobrino e che Lorenzo Enriques è assente.

46 ASAB, b. 19, fasc. 1, *Promemoria relazione della prima riunione tenutasi a Zola Predosa il giorno 16 luglio 1967* (1967).

47 Cf. Marchi 2018.

e-ISSN 2385-2720

Figura 5
Manfredo Massironi, Dino Gavina, Gianni Colombo, Davide Boriani e Alberto Biasi all'inaugurazione della mostra *La luce* (Milano, Negozio Gavina, 1967). Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

67, articolato interamente sulla tematica del multiplo e sulle strategie di inclusione dell'individuo contemporaneo nelle attività culturali ed estetiche **[fig. 7]**. L'adesione di Munari al progetto è immediata ed è lui a redigere per il Centro i due *Manifesti dei multipli* (1968; 1970) che, ancora una volta, sintetizzano le peculiarità di questo strumento comunicativo:

> Il Centro Operativo Sincron di Brescia, proseguendo l'operazione collettiva iniziata nel 1967, presenta cinque nuovi oggetti a funzione estetica prodotti in 250 esemplari, firmati, numerati e garantiti collettivamente.
>
> Il Centro Sincron intende precisare che, essendo i multipli oggetti a due o più dimensioni prodotti in un numero limitato o illimitato di esemplari aventi lo scopo di comunicare per via visiva informazioni di carattere estetico ad un pubblico vasto ed indifferenziato, le loro caratteristiche sono:
>
> a. il multiplo è ideato dall'autore come tale e non è perciò la riproduzione di un'opera d'arte.
> b. il materiale e le tecniche di realizzazione di un multiplo sono scelti dall'autore come il supporto più adatto per passare l'informazione estetica, indipendentemente dalla preziosità dei materiali.
> c. il multiplo tende alla serie illimitata ed al basso prezzo, indipendentemente dal valore 'commerciale' dell'autore.
> d. il basso prezzo dei multipli, strettamente calcolato sul costo di produzione, permette una grande diffusione proprio in quello strato di pubblico interessato all'oggetto e non alla speculazione.
> e. i multipli quindi non sono copie, ma esemplari d'autore.[48]

L'operazione del Centro Sincron si inserisce nel *Programma Sincron 250* che coinvolge diversi artisti nella produzione seriale di oggetti pensati per essere distribuiti a basso prezzo. La consapevolezza di dover mantenere 'l'impegno morale' con cui si è aderito all'operazione, allontana tutti i ricercatori estetici da qualsiasi speculazione, che potrebbe presentarsi in occasione di incontri con collezionisti non interessati tanto al significato artistico e sociale, quanto al fattore economico. Questa condizione non è inverosimile perché, come ricorda Munari, i multipli non sono copie ma esemplari originali, che non tradiscono il concetto di autenticità.

Ripercorrendo questo denso decennio attraverso selezionate esperienze italiane (Galleria Danese, Galleria del Deposito, Centro Duchamp e Centro Operativo Sincron) emerge dunque una realtà composita e affascinante, costituita essenzialmente da idee, oggetti e persone. Contrari al culto dell'individualismo, i protagonisti di questa breve storia riconoscono la necessità di interagire con i nuovi mezzi industriali, percorso obbligato per avviare un dialogo aperto a tutta la società.

48 Il testo di Munari è pubblicato nel secondo *Manifesto* del Centro Operativo Sincron (1970).

e-ISSN 2385-2720

Figura 6 Edoardo Landi, *Quadrato + cerchio es. 39/150*. 1966. Legno dipinto e acciaio cromato, 50 × 50 × 7,5 cm. Padova, collezione privata

e-ISSN 2385-2720

VIA BENGASI 12/B
35100 PADOVA

CONGRESSO "MULTIPLI 67"
Brescia 23-24 Maggio 1968

MOZIONE CONCLUSIVA

I partecipanti al Congresso "Multipli 67",riuniti in Brescia nei giorni 23 e 24 Maggio 1968,per considerare i significati e i modi di una operazione estetica seriale,sulla base degli "schemi per un manifesto programmatico" diffusi dalla organizzazione Sincron,riconoscono l'inutilità di pubblicare un manifesto programmatico e ritengono di dover comunicare quanto segue.

1)Affermano che qualsiasi attività culturale o estetica che pretenda oggi di svolgere un'azione progressista deve essere finalizzata alla formazione di individui attivi,coscienti,in grado di operare responsabilmente e creativamente in seno alla società.

2)Constatano l'esistenza di strutture di potere contrarie ad uno sviluppo democratico e cosciente della società.Pertanto individuano la necessità di operare criticamente contro di esse e contro quei comportamenti contradditori che minano le possibilità di emancipazione umana:contro i miti aberranti nella vita,nella cultura,nell'arte,contro le comode consuetudini individualistiche, contro le mistificazioni di un potere autoritario.

3)Riconoscono la relatività e limitatezza di ogni operazione culturale che si svolga nella situazione e nelle condizioni attuali, a causa della capacità del Sistema di snaturare e piegare ai propri fini ogni azione,ogni impulso di emancipazione e progresso.L'impossibilità di agire a fondo e concretamente permane fino a quando non si abbia un cambiamento radicale del sistema di vita,a livello politico-strutturale.

4)Decidono tuttavia di impostare un'operazione(nel caso particolare:estetica) finalizzata nel senso precedentemente affermato, in tutti quei settori che saranno riconosciuti validi.
Ruolo primario svolgerà l'attività educativo-formativa a livello di massa,soprattutto in funzione didattica.Il lavoro si articolerà pertanto nell'impostazione di gruppi di studio su argomenti specifici e coi collegamenti con organismi diversi operanti parallelamente in altri settori.
Viene allegato alla presente mozione un piano operativo di coordinamento per il lavoro di alcuni gruppi di ricerca.

P.S. Gli interessati sono pregati di rinviare alla Sincron(via Gramsci 21, 25100 Brescia) la seguente mozione conclusiva firmata.

Firma:

Figura 7 *Congresso «Multipli 67». Mozione conclusiva*. 1968. Dattiloscritto. ASAB, b. 11, fasc. 2. Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

e-ISSN 2385-2720

5 Conclusione

Strumentalizzato e spogliato dei suoi valori originari, il multiplo appare oggi come l'emblema del sogno infranto di una generazione. Si legga questa affermazione con cautela: i multipli continuano a essere realizzati, alimentando il mercato dell'arte e concedendo la possibilità di avere un'opera originale anche a chi non può acquistare un pezzo unico. Tuttavia, a fronte dell'idea olivettiana di 'un'arte per tutti' e del principio che sta alla base delle opere moltiplicate, sembra che l'approccio teorico iniziale sia andato via via sfumando. Malgrado il tentativo di operare dall'interno del sistema di produzione, in breve tempo l'artista è stato inglobato dal meccanismo contro cui aveva lottato per anni. L'utopia, invero, è ciò a cui si aspira e che per definizione non è realizzabile. Il sistema dell'arte ha infatti riservato teche e pareti anche ai multipli, che a distanza di decenni occupano il posto riservato loro in sale espositive e sedi museali. In un'intervista rivolta a Germano Celant per la mostra già citata *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, il critico aveva dichiarato:

> Il multiplo si fa pregevole come l'originale e di fatto diventa raro, al punto tale che, per sottolinearne il destino ultimo, *The Small Utopia* è strutturata come un museo archeologico, dove i reperti sono esposti in vetrine chiuse, quasi fossero tracce di una civiltà oramai giunta a termine.[49]

Gli anni Sessanta sono stati «irripetibili»[50] per la rapidità con cui hanno recepito e affrontato le problematiche che li hanno caratterizzati. Vent'anni dopo l'esplosione dell'arte programmata e cinetica, Lea Vergine aveva già parlato di «ultima avanguardia»,[51] riconoscendo il merito degli artisti cinevisuali di essersi interrogati sul loro ruolo sociale e di aver reagito alle condizioni imposte dall'industrializzazione e dal mercato con un'azione collettiva e corale. L'integrazione tra progettualità e artisticità, anonimato e serialità è stata, nel corso degli anni Sessanta, ancora più profonda per l'intenzionalità di fondere, *in fine*, arte e vita. Questa necessità, che è riscontrabile sia in dichiarazioni pubbliche sia in lettere private di artisti e critici, non nasce da una 'fuga dal reale', quanto invece da un confronto continuo con la realtà.

Tuttavia, a distanza di dieci anni dal Convegno di Verucchio, nel suo intervento a una conferenza organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, l'artista Manfredo Massironi testimonia così l'esito delle ricerche cinetico-visuali:

> quando ci si è resi conto progressivamente del carattere utopico di queste aspirazioni, la volontà di ricerca è lentamente venuta meno, l'unico inserimento possibile si è dimostrato essere il sempre criticato e criticabile mercato d'arte che ha trasformato contenuti e opere a suo uso e consumo.[52]

Attraverso un lavoro interdisciplinare, talvolta anonimo, l'arte programmata ha ridefinito per alcuni anni i confini dell'opera, che oltre a poter essere replicata un numero illimitato di volte (non abbandonando mai la sua autenticità), è diventata uno strumento di conoscenza per la comunità e non più appannaggio di pochi.

49 L'intervista a cura di Marco Enrico Giacomelli è consultabile sul sito web della rivista *Artribune* (Giacomelli 2012).

50 Barbero 2011.

51 Vergine 1983.

52 Massironi [1973] 1976, 63.

e-ISSN 2385-2720

Abbreviazioni

ASAB = Padova, Archivio Storico Alberto Biasi
ASAC, FS = Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Storico, Carte del conservatore Umbro Apollonio

Bibliografia

Arnauld, P.; Guigon, E. (éd.) (2005). *L'Œil moteur. Art optique et cinétique 1950-1975 = Catalogue d'exposition* (Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 13 may-25 septembre 2005). Strasbourg.

Ballo, G. (1976). *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*. Milano.

Barbero, L.M. (a cura di) (2011). *Gli irripetibili anni '60: un dialogo tra Roma e Milano = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio-31 luglio 2011). Milano.

Barret, C. (1970). *Op Art*. London.

Benjamin, W. [1936] (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Trad. di E. Filippini. Torino. Trad. di: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Paris, 1936.

Bignotti, I. (2013). «Matko Meštrović. Di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese». *Ricerche di S/Confine*, Dossier 2, 147-56.

Boragina, F. (2017). «Il convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea». Fergonzi, F; Tedeschi, F. (a cura di), *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani = Atti della giornata di studi* (Milano, 25 ottobre 2013). Milano, 151-64.

Brett, G. (1968). *Kinetic Art. The Language of Movement*. London.

Celant, G. (a cura di) (2012). *The Small Utopia. Ars Multiplicata = Catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Prada, 6 luglio-25 novembre 2012). Milano.

Cuomo, R. (2018). «Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)». *Piano b. Arti e culture visive*, 1(3), 86-105. https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/8984.

Dasi, G.F.; Zanelli, W. (a cura di) (1963). *IV Biennale Internazionale d'Arte. Oltre l'Informale = Catalogo della mostra* (San Marino, Palazzo del Kursal, 7 luglio-7 ottobre 1963). Rimini.

Dorfles, G. (1963). «I pericoli di una situazione», in «Dopo l'Informale», num. monogr., *Il Verri*, 12, 3-6.

Eco, U. (1961). «La forma del disordine». *Almanacco Bompiani 1962*. Milano, 175-88.

Eco, U. (1962). [senza titolo]. Munari, B.; Soavi, G. (a cura di), *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta = Catalogo della mostra* (Milano 15-30 maggio 1962). Milano, s.p.

Eco, U. [1962] (2016). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.

Feierabend, W.V.; Meloni, L. (2009). *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*. Cinisello Balsamo.

Giacomelli, M.E. (2012). «La piccola utopia. Germano Celant racconta la mostra veneziana». *Artribune*, 19 luglio. https://www.artribune.com/attualita/2012/07/la-piccola-utopia-germano-celant-racconta-la-mostra-veneziana/.

Gruppo N; Gruppo T; Mari, E. (1963). «Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee», in «Dopo l'Informale», num. monogr., *Il Verri*, 12, 133-6.

Marchi, A. (a cura di) (2018). *I cinetici. Dino Gavina e il Centro Duchamp = Catalogo della mostra* (Bologna 31 gennaio-28 febbraio 2018). Bologna.

Mari, E. (1965). «Divulgation des exemplares de recherches». Mari, E.; Putar, R.; Meštrović, M. (éds), *Nova Tendencija 3 = Catalogue d'exposition* (Zagreb, 13 août-15 septembre 1965). Zagreb. Trad. it.: «Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche». *Marcatré*, 11-13(3), 1965, 344-8.

Massironi, M. (1964). «La ricerca estetica di gruppo». *Marcatré*, 4-5(3), 10-12.

Massironi, M. [1973] (1976). «Ricerche visuali». Argan, G.C. et al., *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*. Roma, 50-63.

Mavignier, A. (1970). [senza titolo]. *Tendencije 4 = Catalogo della mostra* (Zagreb, 1968-1969). Zagreb, s.p.

Meloni, L. (2020). *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*. Milano.

Meneguzzo, M. (2000). *Arte programmata 1962. Le immagini dell'epoca. Testo e interviste con gli artisti*. Bergamo.

Meneguzzo, M. (2012). *Arte Programmata cinquant'anni dopo*. Monza.

Meneguzzo, M; Morteo, E.; Saibene, A. (a cura di) (2012). *Programmare l'arte: Olivetti e le neoavanguardie cinetiche = Catalogo della mostra* (Venezia, Negozio Olivetti, 30 agosto-14 ottobre 2012; Milano, Museo del Novecento, 7 gennaio-3 marzo 2013). Monza.

Munari, B. (1958). [senza titolo]. *Sculture da Viaggio = Invito della mostra* (Milano, Galleria Montenapoleone, 17-30 giugno 1958). Milano, s.p.

Munari, B. (1971). *Codice ovvio*. Torino.

Munari, B.; Soavi, G. (a cura di) (1962). *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta = Catalogo della mostra* (Milano, 15-30 maggio 1962). Milano.

Mussa, I. (1976). *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*. Roma.

Novelli, G. et al. (1963). «Le tentazioni della critica». *Marcatré*, 1(1), 27-8.

Nouvelle Tendance (1963). *Nouvelle Tendance – Recherche continuelle mouvement international art visuel Bulletin*, 1 (Août). Padova, Archivio Storico Alberto Biasi, b. 10, fasc. 3.

von der Osten, G. et al. (1968). *Ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945 = Ausstellungskatalog* (Köln, Wallraf-Richartz Museum, 13. Januar-15. April 1968). Köln.

Parola, R. (1969). *Optical Art. Theory and Practice*. New York.

Popper, F. (1968). *Origins and Development of Kinetic Art*. New York.

Proverbio, P. (2013). «Danese 1957-1991. Un laboratorio sperimentale per il design». *Ais/Design Journal. Storia e Ricerche*, 1(1), 65-80.

Rickey, G. (1964). «The New Tendency (Nouvelle Tendance – Recherche Continuelle)». *Art Journal*, 4(23), 272-9.

Rosen, M. (ed.) (2011). *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International 1961-1973*. Karlsruhe.

Rubino, G. (2012). *The New Tendency: Visual, Kinetic and Programmed Works of Art through Exhibitions and the Art Critique between Italy and Croatia from 1963 to 1967* [PhD dissertation]. London; Zagreb.

Solimano, S. (a cura di) (2003). *La Galleria del Deposito: un'esperienza di avanguardia nella Genova degli anni '60*. Genova: Neos.

Vasarely, V. (1955). «Notes pour un manifeste». *Le Mouvement*. Paris.

Vasarely, V. (1968). [senza titolo]. *Vasarely = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria del Cavallino, 31 maggio-14 giugno 1968). Venezia, s.p.

Vatsella, K. (1998). *Edition MAT: die Entstehung einer Kunstform: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple*. Bremen.

Vedova, E. (1963). *XII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, Rimini, Verucchio, San Marino = Atti del Convegno* (Verucchio, 26 settembre 1963). Rimini, 201-11.

Vergine, L. (a cura di) (1983). *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica, 1953-1963 = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983-27 febbraio 1984). Milano.

e-ISSN 2385-2720

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

The Original – 'Again' Historical and Contemporary Strategies for Writing and Re/Constructing Dance

Margarita Delcheva
University of California, Santa Barbara, USA

Abstract Writing and dance have been positioned by scholars in a contraposed play throughout the chronological period from the Renaissance to today: dancing begins when writing stops. Scholars have accused dance of ephemerality and have attempted to salvage it through notation. In postmodern and contemporary dance, some choreographers challenge traditional assumptions about the primacy and stability of text and documentation. They 'write' with dance in both conceptual and alphabetic ways, some exploring the dimension of race. This study tests theories by Mark Franko and André Lepecki through analysis of dance reenactment strategies and interventions by choreographers Trisha Brown and Christopher-Rasheem McMillan.

Keywords Dance. Performance. Re-enactment. Geometric dance. Postmodern dance. Contemporary dance. Ephemerality. Copy. Original. Score. Reconstruction. Race.

1 Introduction

In the twentieth century, dance preservation efforts and emerging technologies inspired waves of reconstruction and reenactment[1] that raise further questions about historicity, originality, and temporality. The question about whether dance can be accurately documented through inscription tools, such as notation, video, or even motion-capture, centers on the problem of dance as presence and, respectively, as absence, an eighteenth-century question, according to André Lepecki's interpretation of Jean-Georges Noverre (b. 1727-d. 1810).[2] Reenactment scholarship is popular in performance theory as well, yet dance's relationship to presence places it uniquely in this debate because of its feminized[3] materiality and history. In discourse, dance has been shunned as fleeting, unstable, unrepeat-

1 The term 'reenactment', however, was neither present in the 1970s, nor in Mark Franko's first edition of *Dance as Text* (1993). In the new edition (2015), the term only appears in the Preface.

2 Lepecki 2012, 125-7.

3 Lepecki 2012, 135-8.

Peer review

Submitted 2021-06-29
Accepted 2021-08-19
Published 2021-12-21

Open access

Citation Delcheva, M. (2021). "The Original – 'Again'. Historical and Contemporary Strategies for Writing and Re/Constructing Dance". *Venezia Arti*, n.s., 30, 115-134.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/008

Figure 1 Christopher-Rasheem McMillan in *Black Lōkəs* (2017)

able, and less giving to efforts of inscription. The ephemeral, or feminized, materiality is one theoretical way to look at presence, through the absence of presence. The site-specific dancing body, however, produces presence through its affective labor. This kind of presence may, in turn, be different than the presence theorized in historical discourse.

In the 1950s, the chance-inspired Cagean score incited a less pejorative relationship with dance. John Cage stated that "no amount of dance notation will catch the life of a single step".[4] Cage, who also used methods of *I-Ching* divination, worked to free the artwork from intention and aesthetic preferences. His nondeterministic scores served to generate a performance, not to document it. From the experimentation of the 1960s and 1970s in both dance and linguistic theory emerged works that questioned the primacy and stability of text and the relationship between original and reconstruction.[5] Dance critics Mark Franko (b. 1946) and André Lepecki (b. 1965) theorize that successful reenactment of dance requires more than an accurate re-play of the movements in the original performance.[6] What is often missing in Franko and Lepecki's theoretical accounts, discussed here, however, is the corporeal aspect[7] of reenactment, a somatic and affective specificity.

A larger question is when and how it is right to try to preserve dance at all. Notation attempts have reinforced unproductive hierarchies and the misunderstanding of materialities. Artists and audiences demand the preservation of dance, but is their desire and, more so, its methods a misunderstanding of the nature of dance? What mediums are best suited for dance preservation? If writing, film, photography and sculpture are partial solutions, to what extent does the body itself have a capacity to record and transmit? This self-reflexive method

4 Cage, Kostelanetz 1993, 84.

5 The term Franko uses in the original 1993 edition of *Dance as Text*. In the revised 2015 edition, the term 'reenactment' also appears.

6 Franko 2015; Lepecki 2012.

7 In his Introduction to *The Oxford Book of Dance and Reenactment*, Franko does acknowledge the role of the body as an archive and as an instrument of knowledge production in reenactment (Franko 2017, 10).

of documentation is explored by Trisha Brown and Christopher McMillan in their choreography. Yet, this avenue has been continually missed by critics and artists who envision a disembodied intellectual dance practice.

The chronology of text-to-dance was subverted by postmodern dance, whose artists' more direct relationship to corporeality[8] disrupted traditional literary views on dance's signification and epistemology. Historically construed as polarized concepts, dance and writing unite not only in their performance of actual or semiotic absence. Postmodern choreographer Trisha Brown's view of the body itself as an archive allowed writing to be subsumed into the corporeal through postmodern dance practices. Others have also followed in her trail.

2 The Alphabet in Postmodern Dance

In 2017, the choreographer and academic Christopher-Rasheem McMillan created the installation-performance *Black Lōkəs* **[figs 1, 3-6]**, in which he commemorated Black people who lost their lives due to police violence. He says: "It's […] also about making them alive again, through my black body in a cube".[9]

Using a spatial system, McMillan 'spelled out' the names of the people by pointing to invisible letters with his body. McMillan's project is actually a re-activation of Trisha Brown's 1975 score of *Locus* **[fig. 2]**. The 'locus' is a group of points in Brown's original and in the re-activation; McMillan, however, spells the word differently, perhaps to underline the specific context of police brutality and contrast it to Brown's matter-of-fact score text. Brown's system of spelling-in-motion had twenty-six points on a cube that stand for the letters of the alphabet while the twenty-seventh point in the center of the cube represents the spaces between words.

Imaginative conceptual communication models like Brown's make use of both corporeal and alphabetic language. Are such methods, however, linguistic-centered dance? And if they are linguistic-centered, by extension, do they also invoke a masculine perspective? Shannon Jackson (b. 1967) discusses the associations of language and literature as "literature's redefined story about itself as a masculine, hard science".[10] While dichotomies of masculinized theory and feminized embodiment are counterproductive, they, nevertheless, have shaped discourse on dance and performance and its relation to writing and theory.

Created one year after Sol LeWitt's (b. 1928-d. 2007) *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974), Brown's *Locus* portrayed a spatial relationship of the body to its conceptual enclosure, which resembles Leonardo da Vinci's *The Vitruvian Man*.[11] Brown's original, *Locus*, also justified the dictionary definition of its title by relying on a set of points, united by a principle. Brown's movements, however, did not correspond directly to each letter but included

> discrepancies between graphic and kinesthetic [which] opened a productive gap because Brown chose not to create a fabric of transitions.[12]

By refusing to simplify correspondences in her own project, Trisha Brown resisted the codification of movement.[13] She also resisted its proscenium forward-facing presentation, which was subverted by the imaginary cube with no privileged side.

McMillan acknowledges that the experience of black subjects was not on the mind of postmodern dancers like Trisha Brown. Yet, as a black choreographer in 2019, he sees "blackness" in the "relaxedness of the form" in Brown's casual use of everyday movements without transitions.[14] Yet, what does McMillan mean by "blackness", related to movement, and how does he situate this category historically? He identifies an energy, similar to "swagger" in Brown's task-based dancing:

> Maybe that's because postmodern dance is always performing itself, but the thing about swagger is that if you try and have it, you don't.[15]

8 I define 'corporeality' as materiality, physicalness, embodiment, focus on the body as a site of performance or discourse.
9 McMillan, Sakamoto 2019, 215.
10 Jackson 2004, 51.
11 Rosenberg 2017, 163.
12 Rosenberg 2017, 163.
13 Rosenberg 2017, 181.
14 McMillan, Sakamoto 2019, 208.
15 McMillan, Sakamoto 2019, 208.

e-ISSN 2385-2720

Figure 2 Mona Sulzman, Elizabeth Garren, Trisha Brown, and Judith Ragir performing *Locus* (1975) at BAM in 1976. Photo by Nathaniel Tileston. © The Estate of Nathaniel Tileston

According to McMillan, Brown was not trying to achieve this effect and, thus, she achieved it, despite her belonging to the postmodern dance era. The similarity McMillan sees is in the approach. He says: "There is blackness [in early postmodern dance], but it's unacknowledged and quiet".[16] Marianne Goldberg describes Brown's presence as "relaxed" as well:

> [Brown] shed the stylized use of her muscles and the tensile alertness though the spine and skin. Focusing instead on subtleties of elegant, relaxed alignment of her spine and limbs, she moved with ease and a spatial clarity that stemmed from innovative inner imagery.[17]

Brown innovated dance posture and stage presence by replacing tension with confident comfort, which was still captivating. Brown's choreography also transformed spatiality. In *Locus*, the cube around each dancer was imaginary, unknown to the audience unless the viewers were presented with the score. The cube had special significance to Brown because she frequently performed her early work in the 'white cube' space of art galleries. According to Goldberg, "Brown reinvent[ed] the body as a field of equal places, with varying centers".[18] At most, Brown stood on a square, marked on the floor, but no more.

McMillan, on the other hand, chose a cube skeleton, inside which he danced.

16 McMillan, Sakamoto 2019, 206.

17 Goldberg 2002, 30.

18 Goldberg 2002, 29-45.

e-ISSN 2385-2720

Figure 3 Christopher-Rasheem McMillan and the cube for his performance-installation *Black Lōkəs* (2017) at Art Building West, University of Iowa. Photograph by M.SM

> A black body in a box means it can't be anything other than a cage. Whether it's imagined or not.[19]

A queer, Black choreographer, McMillan finds his body 'displaced' in many of the contexts he exists in. His racial identity redefines the meaning of a project from early postmodern dance, led by "white women in spandex", a group with which he paradoxically identifies.[20] Yet, Brown's most memorable clothing staple was loose pants tied with a drawstring and not the spandex leotard McMillan likely references. If "white women in spandex", however humorous, conflates a tradition of ballet and the legacy of postmodern choreographers, the expression might be problematic. Still, the spandex leotard might be less popular in black American culture and, thus, a symbol of the influence of whiteness, and McMillan is right to suggest that Yvonne Rainer (b. 1934) and Trisha Brown innovated without giving a significant weight to racial dynamics. What attracts McMillan to this lineage of female white American choreographers is that they experimented, considering "just bodies in space".[21]

McMillan's contemporary re-imagining of *Locus* ties in a tradition of dance and text discourse, which is steeped in absence and disappearance, with the literal disappearing of black bodies today. McMillan says he is "pointing to black peo-

19 McMillan, Sakamoto 2019, 215.
20 McMillan, Sakamoto 2019, 205.
21 McMillan, Sakamoto 2019, 205.

Figure 4 Christopher-Rasheem McMillan in *Black Lōkəs* (2017) at Art Building West, University of Iowa. Photograph by M.SM

ple in space, using whiteness to make blackness visible".[22]

He has chosen a white cube frame for *Black Lōkəs* and a white female postmodern choreographer's method of sequencing movements through alphabetic text. Despite her pronouncement against subjective narrative, Brown did use autobiographical statements for the text of *Locus*. She stuck to the dry facts, however. Similarly, McMillan would include facts about the killings in his text, including the number of shots fired. McMillan is not alone in his exploration of the black body in public space. Choreographer Kyle Abraham (b. 1977) also documents, though more through narrative, the physical vocabulary black bodies inhabit in the United States. Abraham's work *Pavement* (2013), for example, uses the gesture of raised hands, along with choreography, set to the baroque music of Johann Sebastian Bach (b. 1685-d. 1750). An amalgamation of traditions empowers the work of both McMillan and Abraham.

McMillan centrally posits that race can be used as a "lens through which to enact dance reconstructions".[23] He worked with two of Brown's dancers, Diane Madden and Shelley Senter, when learning the movement. McMillan also acknowledges a "static in the transmission" because he "was not in the room" in 1975 with Brown and her company.[24] As an element of reenactment, this static is a necessary voice in the conversation with the present moment. McMillan himself views the black body in Brown's piece as "something other", yet reminds that "[b]lack bodies were always in there… and now… made visible".[25] Through the deliberate staging of perceived otherness, McMillan is illuminating a new possibility for expression. Moreover, the new score's text is not cold autobiography, but the code for cultural and societal grief. Even though McMillan is performing Brown's choreography, as carefully transmitted by Madden and Shelley, the solemn charge of the score must have entered his affective labor as performer.

McMillan's reactivation of Brown's score is also inspired by the physicality of her choreography. He is

> resurrecting both early white post-modern dancers and murdered black bodies. The names of people killed by police violence are never mentioned by name, they're only present through [McMillan's] bodily enactment of them, making them physical.[26]

The audience cannot see the text side by side with the dancing. Instead, both Brown and McMillan embody 'writing' in three-dimensional space. By approaching the work with originality and by being aware of the context of audience reception today, McMillan is creating what Mark Franko calls 'construction'. He is also activating the original score 'again' in André Lepecki's terms because he converses directly with Brown's score, not with

22 McMillan, Sakamoto 2019, 207.
23 McMillan 2018.
24 McMillan 2018.
25 McMillan 2018.
26 McMillan, Sakamoto 2019, 207.

one of the many performances of *Locus* by Brown's company.

Why is it so important to study methods of reenactment? Reenactment exposes dance's long and strained relationship to writing, which includes ephemerality and arrest, semiotic principles and embodiment, disappearance and physicality, the original and the supposed copy. Susanne Franco, writing about Laban notation, points out that looking for authenticity in recreation of historical work is paradoxical because "the very act of retrieval produces a new work".[27] Moreover, in his Introduction to *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Mark Franko distinguishes between reconstruction and reenactment as different projects, the latter tending to be more contemporary. In short, reconstruction is concerned with a "dance museum", figuring out the movement from notation or other historical sources, while reenactment interprets and situates the work in the present.[28]

3 A History of Writing with Dance

Besides being a structure that holds power, 'writing' in dance is also a performance. If writing were not performance, it would be documentation. Franko notes that the condition for the return of writing's appearance is actually its disappearance.[29] On one hand, the discourse of the twentieth and twenty-first century usually assigned the disappearance of presence, which is 'absence', as a quality of dance and live performance. On the other hand, the concepts of dance's appearance and disappearance trace back to the Renaissance court and geometric dance.

The alphabetic patterns of geometric dance were contained in the still moments when dancers held poses that could be 'read' while the transitions between poses, or the movement itself, were chaos and "patternless flux".[30] The arrangement of dancers in patterns marked a two-dimensional space. The "dissolves", on the other hand, created "depth and volume", returning a three-dimensional aspect to the dance.[31] The interchange of the two registers continually restructured the space. It switched each regime from presence to absence in a tension, which is both textual and dramatic. Franko observes two

> textual models: one founded on the hieroglyph, the other on the labyrinth; one is an obedience, the other an escape; one a discursivity, the other a madness.[32]

The principles associated with the writing mode were orderly and legible. Movement seemed to be interpreted as confusion but also as subversion. The lack of transitions between the order and its dispersion raises the question of whether a true connection lies between the two modes or whether they simply facilitate one another.

Inscribing involves the live movement while inscription is the stationary mark. It is both the tool of inscription and the mark, however temporary. Franko argues that ideology manages only a "partial colonization of the space".[33] It needs the movement but cannot subsume it within itself. Textuality, according to Franko, encompasses both modes: stationary text and chaotic, three-dimensional escape from text. Domenico da Piacenza (b. 1390-d. 1470) called these two aspects *posa* and *fantasmata*. *Posa*, or 'the pose', was the beginning and ending of each movement while *fantasmata* was "the repeated invasion of the *posa* by movement".[34]

Geometrical dance can be summed up as writing with bound flow. The paradox, however, is that in moments when the writing was clear, there was no movement. The act of inscription and its legible product remained separate, so separate that, according to Franko, Antonio Cornazzano (b. 1430-d. 1484) described them as "death and resuscitation" or "life and death".[35] If writing can be seen as a kind of 'death' in this view, its power may be total, but also stagnant. It is important to note that

27 Franco 2017, 149.
28 Franko 2017, 1-14.
29 Franko 2015, 25.
30 Franko 2015, 25.
31 Franko 2015, 25.
32 Franko 2015, 25.
33 Franko 2015, 26.
34 Franko 2015, 27.
35 Franko 2015, 28.

this is not writing as movement, but writing accomplished through the stilling of motion into inward contemplation.

Historically, it might be problematic to insist on connections between Renaissance or Baroque dance and the 1960s avant-garde. However, a shared point of view can be seen in the fact that, in both postmodern and geometric dance,[36] emotion (or, in Baroque terms, 'the passions') was de-emphasized.[37] The individual performer functioned in a group arrangement, serving the symbolism of the monarch. Both performer and configurations became subsumed in "a simulacrum of language".[38] It was not quite language but a more hermetic replacement for it, one that continually dissolves and needs to be reinterpreted. Franko argues that the dancers, members of the court themselves, in "conceptual limbo" between two states, were involved in an act of theory:

> neither imitating lifelike actions, nor abstract[ing] their own human presence as formal bodies in space.[39]

It would be a stretch to call this kind of dance non-representational since it does form shapes, which resemble letters that, in turn, stand for specific meaning, recognizable at least to the privileged. However, Franko is making the point that "textual status" is at stake in the alternating game of geometrical dance.[40] A conceptualization, far beyond mimesis, was necessary for this kind of dancing act. Theory is essential for choreography in the critical work of Franko. In his discussion of dance reconstruction, he considers theory indispensable for recreating a dance's uniqueness and re-activation of audience response. "Dance theory is [...] constitutive of choreography itself", Franko writes.[41] Theory is not a post-script or addition to the dancing; it is part of it.

4 Femininity and Ephemerality

Another important facet of reenactment concerns dance history's relationship with femininity and ephemerality, concepts which become entangled and continually subdued to remediation through writing. Ephemerality, however, should not always be seen in negative light as it transforms into a strength in contemporary restaging efforts. Cristina Baldacci has noted that what is missing or lost about a work "becomes a prophecy and a condition of [the artefact's] rebirth".[42] In his essay "Inscribing Dance", André Lepecki centers dance and writing discourse around ephemerality and the loss of presence. He also claims that, in discourse, writing, dancing, and femininity are tightly linked in a seemingly inseparable web of significations.[43] Lepecki attempts to detangle early sources of this semantic triad by appealing to choreographer Noverre's "perception of dance as an art of self-erasure".[44] Noverre's complaint, according to Lepecki, was that dances of the past are lost because their choreography and reception are all but fleeting, a state of unreliability, associated with femininity.

Dancing becomes convicted of various forms of instability, many of which are also associated with femininity. "Dance's unfortunate ephemerality can be overcome by writing",[45] Lepecki sums up Thoinot Arbeau (b. 1520-d. 1595), a cleric and historian who wrote about social dance. Writing, historically associated with the logos and masculinity, has stood for the kind of stability that ephemerality supposedly does not possess. Lepecki says the conundrum of archiving dance is resolved through writing, which "cures dance's somewhat embarrassing predicament of always losing itself".[46] Arbeau's view on writing, as interpreted by Lepecki, "casts dance as unruly, light-headed, slippery – the negative attri-

36 It must be acknowledged that geometric court dance does not easily sum up all dance practices from the fifteenth to the seventeenth centuries.

37 Franko 2015, 29.

38 Franko 2015, 30.

39 Franko 2015, 29-30.

40 Franko 2015, 30.

41 Franko 2015, 30.

42 Baldacci 2019, 66.

43 Lepecki 2004, 124.

44 Lepecki 2004, 125.

45 Lepecki 2004, 125.

46 Lepecki 2004, 126.

butes femininity is accused of".[47] Writing and dancing kept being pushed into, respectively, masculine and feminine loci through associations at least since the Renaissance. This polarization of the attributes of these entangled forms positioned them in a quagmire of familiar gender-informed power relations.

According to Lepecki, Noverre considers writing as a "mournful performance", never convinced of its ability to capture dance.[48] Beauchamps-Feuillet notation of the seventeenth century attempted to accomplish a similar goal: to inscribe and compose dance without the need for bodies moving in space. Pierre Beauchamps (b. 1631-d. 1705) was the dancing master to Louis XIV of France, or the Sun King (b. 1638-d. 1715). A choreographer did not describe the king unless it was in celestial terms, for which ordinary dancing bodies were technically not necessary. Beauchamps-Feuillet notation could be used to create the dance, much like a score would in the twentieth century. Within this tradition, the tale goes that seventeenth century choreographers were required by the Royal Academy to write their examination dances before they ever got a chance to perform the movement.[49] Unlike Noverre's view, this method assumes that anything important that takes place in a dance can be contained in writing, a method challenged in postmodern explorations of corporeality.

Appealing to performance thinkers throughout history (from Jean-Philippe Rameau to Peggy Phelan), Lepecki theorizes about dance's impossible predicament in general: "how movement and words can be placed under arrest".[50] The stability dance has looked for in writing is also questionable because of writing's own inadequacy to provide stable signification. Lepecki's crucial point is that presence itself became inextricably bound to mourning ever since the eighteenth century. He brings Sigmund Freud's "Mourning and Melancholia" (1917) into the debate when he concludes:

> Mourning is the psychic state resulting from the difficulty in acknowledging how presence has slipped or will slip into absence no matter how much effort, love, anger, cathexis we invest and project onto the loved object, or idea.[51]

To make presence last was the new important psychic struggle of modernity. Its grief was more palpable in eighteenth century discourse on preserving or writing dance.

Coming to terms with and relishing in dance's impermanence could have been one path out of mourning, one that, however, did not take place in Western dance discourse before postmodern dance. The remedy, instead, was more fervent inscription and preservation of dance into history. Lepecki sums up his vision of the role of the dance theorist thus:

> dance vanishes […] therefore, the dance scholar, theorist, critic, must work against dance's materiality by fixating the dance.[52]

If we returned, entirely metaphorically, to the tropes of geometrical dance, we could map the roles of the critic and of the fleeting dance into the *posa* and *fantasmata*, respectively. Stung by the chaos and unreliability of dance, the critic froze movement into the distillation of the pose. The critic, writing, and the document all processed dance into a framework of culturally acceptable virtues (reliability, repeatability, inscribability), in order to enter the register of history.

5 Documentation and Reenactment

Assuming the possibility of recording dance through documentation, even its accurate reconstruction might not yield the same result for a different audience, at a different time in history. In her essay "Writing Dancing: The Viewer as Choreographer in Contemporary Dance", Susan Foster draws attention to postmodern dance practices in the 1970s and the ways they have shaped audience roles. Through use of techniques like improvisation and metacommentary, the American collaborative group Grand Union positioned the audience to "watch both the story and the making

47 Lepecki 2004, 126.
48 Lepecki 2004, 126.
49 Lepecki 2004, 126.
50 Lepecki 2004, 129.
51 Lepecki 2004, 129.
52 Lepecki 2004, 130.

Figure 5 Christopher-Rasheem McMillan in *Black Lōkəs* (2017) at Art Building West, University of Iowa. Photograph by M.SM

of the story".[53] The audience as witness, participator, even co-writer was the norm in postmodern dance. However, is it possible that this audience participation was part of the dance not only for the postmodern dance, but for works centuries before?

Though not made explicitly, this seems to be Franko's point in *Dance as Text*. Disappointed with reconstruction works that attempt to replicate a dance as "retrievable text",[54] Franko argues for a theoretical approach that doesn't merely aim to copy the original but delve further to analyze it. An easily reproducible, always present dance, perfect each time, like a marionette or automaton was theorized for the last few centuries but is an unrealistic and, in the end, a lifeless project. Extreme cultural anxiety about the repetitiveness of reenactments should also be questioned. Baldacci has echoed Antonin Artaud to call reenactment "an interpretative gesture that never produces a true repetition".[55] Franko's view is that unsuccessful reconstruction does not acknowledge "the uniqueness of the original as a quality of the performance".[56] He is not interested in making copies, but new originals of historical works.

Audiences might long to be in touch with another point in time, in reenactments of historical dance, but it is the reenactor's work to communicate the uniqueness and the innovative qualities of the dance. Franko appeals to Umberto Eco's idea that every age has its own postmodern moment.[57] For a stimulating viewing experience, contemporary audiences should be given an innovation that reaches their threshold. This approach might have inspired McMillan's own original approach to Trisha Brown's *Locus* in *Black Lōkəs*.

53 Foster 1986, 223.
54 Franko 2015, 12.
55 Baldacci 2019, 60.
56 Franko 2015, 11.
57 Franko 2015, 133.

Figure 6 Christopher-Rasheem McMillan in *Black Lōkəs* (2017) at Art Building West, University of Iowa. Photograph by M.SM

Franko suggests that successful construction recreates audience reception through use of theory, focusing on the work's most salient points.[58] This view offers a more holistic understanding of the work's theoretical framework that stretches beyond its visual and technical repetition.[59] This can be done by thoroughly consulting any available historical documents referring to the work. In fact, these vital underpinnings might not be visible in the *re*construction. Perhaps, in a well-theorized and reception-conscious *con*struction, the theoretical might be more visible.

Dance history's concern with text is not only about text's re-translation into dance, but also a concern about repeatability of the absent. Repeatability and reenactment are not the same quest, however. Reenactment, in Franko's terms, could be either construction or reconstruction. Attempts to theorize a repeatable dance or performance aim to stabilize its disappearing materiality. Reconstruction, similarly, tries to remedy absence through an inscription of dance into a repeatable text. Absence is both highly valued, because it increases demand, and has been fought against in theoretical and reconstruction efforts. Reconstruction, the practice Franko disagrees with (as opposed to 'construction', which does not aim for repeatability), acts in relation to dance as writing dance, attempting to arrest it, to correct dance's supposedly flawed nature.

While for Noverre, in Lepecki's interpretation, writing acted as the remedy for dance, for Franko, the remedy pathway is theory. He not only sees dance as, essentially, theory, but requires this aspect of it engaged for every successful reenactment. Dance is more complex than the return of presence, whose repeatability is already questionable, and requires a theoretical skeleton to hold up.[60] To activate cultural critique, the reenactor must be aware not only of the historical context of

58 Franko 2015, 133.
59 Franko 2015, 135.
60 Franko 2015, 150-1.

e-ISSN 2385-2720

the original dance but also of contemporary contexts and of how these contexts might be analogous. Such juxtapositions are necessary for the inclusion of the audience as co-writer and the completion of the artwork through audience response. As a reenactor, McMillan, for example, is aware of the specific twenty-first century associations with the 'box' when he steps into it. Adding socio-political commentary to Brown's choreography, he is honoring the spirit of rebellion of the original work, even if the site of that rebellion is different.

In the end, the quality of a reenactment depends heavily on the historical perspective or critical lens through which it is viewed. If the dance was the unreliable presence in the eighteenth century (Lepecki's reading of Noverre), in the twentieth, a reversal of roles between writing and live event has occurred, at least in performance. André Lepecki believes that a successful performance reenactment would be a re-energizing of the original score (like McMillan's), rather than a faithful repetition of the live event. This position is similar to Franko's enthusiasm for the actualization of the theoretical aspects of a dance, not simply its accurate steps. While Franko calls a poor remaking "reconstruction" and a successful one "construction", Lepecki uses different terms when discussing the work of artists like Allan Kaprow. "Redoing", a visually accurate but uninspired repetition of the live work is what disappoints Lepecki. Instead, he recommends a necessary revisit of the written score, an activation of the generative idea.

Which comes first: the writing or the dance, the score or the performance? Lepecki asks: "What is being quoted by what"?[61] Derrida would say that quotation marks watch over the word and their removal causes what Lepecki calls "the unleashing of spirit".[62] This problem of primacy and framing within the context of the primary is also brought up by postmodern choreographer Trisha Brown in her questioning of what comes first: dance or documentation?

6 Theorizing Historicity and Documentation Through Intermedia Repetition

In her 1960s work, Trisha Brown participated in a gesture of intermedia theorizing through dance, commenting on competing media and the question of accuracy in passing down choreography. Intermedia is defined by Dick Higgins in a 1967 publication as an "art that falls conceptually between established or traditional media".[63] In the work of Trisha Brown, live performance and video documentation tugged dance between equally problematic ephemerality and memorialization. Stressing temporal gaps in *Homemade*, attrition of movement taught from person to person in *Roof Piece*, and insisting on specific approaches to revivals, Trisha Brown performed her belief in the historicity of a work. Unsuccessful reenactments can be anti-historical, as Franko and Lepecki have discussed, if crucial effects and sources of the performance are not activated. Brown's true rebellion was the illumination that the body is an archive in itself, storing movement and memory together, being a site of unfolding kinesthetic discovery, not an instrument for the expression of the dancing subject's emotion.

Trisha Brown was an innovator who developed the experiments of 1960s postmodern dance into a long career as a choreographer with a dance company. Wendy Perron calls her

> a multifaceted artist: inventor, detective, conductor, and the one who unleashed rivers of movement within a brainy structure.[64]

Brown was famous for her work defying gravity during an era when humankind was trying to set foot on the moon. Her defamiliarization work with gravity included performers walking down a vertical wall or gallery columns, making each step a conscious effort.

In her performance of *Homemade*, however, Brown was grounded on stage, while it was a projector's image that flew around the theater. The anti-gravity feat was performed by technology in an intermedia collaboration.

In harmony with the Cagean notion that anything can be used as a score, Brown used visual clues from a plain wall for that purpose, exploring the idea of what could be treated as 'writing'. In *Homemade*, she did the same with memory: "distill[ing] a series of meaningful memories, preferably those

61 Lepecki 2012, 156.
62 Lepecki 2012, 156.
63 Higgins 1967.
64 Perron 2017, 187.

Figure 7 Trisha Brown. Photo by Lois Greenfield

Figure 8
Trisha Brown in *Homemade*, from *A String in A Concert of Dance* by Trisha Brown and Deborah Hay (1966), Judson Memorial Church. Photo by Peter Moore, Peter Moore Photography Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries. © Northwestern University

that impact on identity".[65] Treating the body as an "archival repository from which kinesthetic-cognitive material can be retrieved",[66] Brown engaged in an act of "writing with the body",[67] Hélène Cixous' expression for a somatic mode of communication, empowering women. In fact, Brown wrote with the body 'doubly' in *Homemade*. Once, with her movement, and twice, with the projector strapped to her back, which 'wrote' its path along the theater walls every time Brown moved.

Originally started in 1965 and performed without the projector, Trisha Brown's *Homemade* used a plethora of minimized gestures and actions. Its unpretentious title was accurate for the plainness of the choreography. The lack of explicit concern for the technical execution of the performance recalled Sol LeWitt's 1967 statement about the essence of conceptual art:

> Planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes art.[68]

Brown not only minimized movement to take away from emotional intensity, which was the frowned-upon in the 1960s. She was reaching to engage her own and the audience's memory. The audience had to struggle to make out what the minimal movement resembled and how to relate to it personally, a teasing game of recognition.[69] Memory is traditionally the performer's struggle: learning and memorizing movement and lines, in order to deliver them clearly and expressively for the audience. Trisha Brown turned this model upside-down, turning down the volume of the performer and thus encouraging the spectator to turn the volume up. According to Carrie Lambert-Beatty, "*Homemade* explores memory as a spectatorial problem".[70] Brown continued to probe this question in the second iteration of the work by involving the mnemonic capacity of technology.

In 1966, in BAM's Howard Gilman Opera House, Trisha Brown performed *Homemade* with a camera strapped to her back [fig. 8]. The audience met the effects of the contraption with laughter, as can be heard in Robert Whitman's filming of the piece, documented by Mark Robinson. When Brown was facing the audience, the reel on her back projected on the wall behind her a recording of Brown doing a similar piece. However, when she bent over

65 Rosenberg 2017, 40.
66 Rosenberg 2017, 40-1.
67 Cixous et al. 1976, 880.
68 LeWitt 1967, 79.
69 Lambert-Beatty 2008, 53.
70 Lambert-Beatty 2008, 53.

or turned to face the wings, the projection was not visible. This scenario brought attention to the limitations of the proscenium stage as a hierarchical space where the performers typically faced forward, in order to be seen. In fact, Brown worked on numerous occasions in the white box space of the gallery, a more equitable environment for facing and projecting in different directions.

The projected documentation subverted the question whether the 'original' choreography of the piece was the live version or the filmed version. Yet, they were not quite the same. Sometimes the movements were similar and sometimes not. At times, the camera framed Brown's entire body while, at others, it was only her hands or feet that were visible. These framing choices reminded that the camera has to choose a perspective while in the live theater the performer is seen from myriad viewpoints, corresponding to seats in the audience. A glint of camera projection could be seen in passing as Brown turned her back on the audience and the projector happened to alight the observers and the camera documenting the event.

Projecting onto the audience broke the fourth wall and fashioned the opera visitors into improvised screens, part of the medium of the video performance. Similar to the rotation of a disco ball, the projector sent the image in unpredictable directions. Thus, parts of the recording would never be seen by that particular audience, on that particular night. This effect raised the question of the ephemerality of the documentation itself. Yet, Brown's film, which hopped around, was not stationary, stable documentation. It was documentation active in the performance.

The location of the performance itself occupied both the formal stage and was dispersed throughout the hallways, wings, seats, and ceiling of the theater. The closing night of *Homemade* featured a second performer with a screen, "a [viewer] surrogate…trying literally to capture the moving image".[71] The video ran through surfaces, unsuitable for its ideal visibility, raising the question of whether it was at all the impossible-to-catch video that the audience should be looking at. In this set up, the elusive video documentation gained an ephemerality, customarily attributed to the live dance.

On the other hand, the projector had gravity and materiality, changing the movements of the performer. The projector and the dancer's body became fused in an intermedia prosthetic situation, playing with the idea of projecting one's vocals or performance out to the back rows.[72]

Performer and projector moved together even though they were 'facing' different directions. The body's voice was amplified through the projector, which was both a 'loudspeaker' for movement and a burdensome memory bank. "Film does our remembering for us", concludes Carrie Lambert-Beatty, about the piece.[73] She further claims that the projector's magnification of the image on the theater surfaces allowed the audience a clearer view of the live dancer's minimal movements otherwise not easily seen.[74] The chaotically jumping projection, however, betrayed that promise, and the audience did miss out on much of the choreography in the film.

Comical with its nonchalance and surprises, *Homemade* was also a serious, culturally and discursively engaged work that theorized the issue of originality and repetition. For Rebecca Schneider, what is most fascinating about art, grounded in time, is its "fold: the double, the second", what she also calls "the warp and draw of one time in another time".[75] In *Homemade*, Brown explores this fold in a very literal and material way, showcasing both time instances parallelly. Susan Rosenberg believes that *Homemade* interrogates "performance art theory's separation of live performance from its documentation".[76] Brown's piece also spoke to Robert Rauschenberg's (b. 1925-d. 2008) 1957 duo of paintings, *Factum I* and *II*. The almost-identical collage paintings used printed reproductions, fabric, and oil paint, intermedially combining easily reproducible newspaper clippings with clearly visible brushstrokes. While the paint-drips and brushstrokes on each canvas were different, the near-perfect identity of the overall composition undermined the primacy of a single original. In Brown's work, however, the live performer and the flitting video image were separated by an obvious temporal gap. They may be seen as two parallel universes, in which a similar idea has developed differently. Yet, unlike the video, which could be potentially replayed, the live work was disappearing in front of the audience's eyes.

71 Lambert-Beatty 2008, 55.
72 Lambert-Beatty 2008, 53-5.
73 Lambert-Beatty 2008, 53.
74 Lambert-Beatty 2008, 53.
75 Schneider 2011, 5.
76 Rosenberg 2017, 45.

e-ISSN 2385-2720

Figures 9-10 Mikhail Baryshnikov in a 2001 reenactment of Trisha Brown's *Homemade* at BAM. Courtesy BAM Hamm Archives

Rosenberg argues that Brown's work differs from Rauschenberg's because "the singular and original dancer mediates between *Homemade*'s two reproductions".[77] Both canvases continued to exist without Rauschenberg's body; however, Brown's juxtaposition was dependent upon her embodied presence.

The transmission of embodied experience has been taught in person but also through notation and documentation. Rosenberg distinguishes these two clusters in dance thought and acknowledges Brown's position, which avoids their polarization. For Brown, notation and dance are not separate, and she acknowledges the "time-bound historicity of each performance".[78] Neither notation and documentation, nor the embodied dance occupy a timeless space. Notation has a history and a moment of interpretation. Video documentation captures one unique angle, preserving a particular aspect, and is later viewed in specific circumstances. The juxtaposition of video and live performance, such as in *Homemade*, makes time difference visible: "the temporal gap…implies the work *always* having a history".[79] It might not be possible to trace that entire history through experiencing the performance, however, the works of Trisha Brown steered clear of assuming timelessness or suggesting timeless repeatability. The reenactment of a time-sensitive work, unless acknowledged, risks compromising its specific relationship to history.

In one such gesture of acknowledgement, Brown's voice was featured in a rehearsal video introducing the *PastFORWARD* program (2001) at BAM, a revival of 1960s and 1970s dance from *Judson Dance Theater* participants, including Simone Forti and David Gordon. Brown's voice was guiding Mikhail Baryshnikov's (b. 1948) reenactment of *Homemade* where he has strapped a heavy, vintage camera to his back **[figs 9-10]**. The presence of the voice was a gesture that clarified that the work was acknowledged as a reenactment. Brown's voice said:

> Physicalize a memory… You know there's that purity of the first time you try something… It's almost the same… But more from your experience.[80]

On one hand, the original projector-free piece's movement was generated from memory and, on the other, the projector performance's memory was physicalized through the revival. Each of these acts involved interpretation, acknowledged by the mention of "purity", only available with the first experience. Thus, the voice referenced both the choreography and its attempted repetition. Brown is aware of the "impossibility of any truly authentic revival", but she also acknowledges the entanglement of original and subsequent attempts.[81] This impossibility does not mean that the repetition should never be attempted, but that the

77 Rosenberg 2017, 48.
78 Rosenberg 2017, 44.
79 Rosenberg 2017, 44.
80 Atlas 2001, disc 1.
81 Rosenberg 2017, 49.

Figure 11 Trisha Brown's *Roof Piece*, *NYC*, *1973*. Photo by Peter Moore. Peter Moore Photography Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries. © Northwestern University

murky question of originality peeks behind every re-staging. Sometimes reenactment can exhaust spontaneity or dilute discovery.

The mini-retrospective of revivals[82] was named *PASTForward* (2001). What did Brown's voiceover really suggest by "[b]ut more from your experience"?[83] She was not saying that the only "purity" is to be found in her own performance, the first time 'she' presented it. Brown encouraged Baryshnikov's own experience and memory to activate the score.[84] This is a case of reenactment in the line of Lepecki's 'again'. Brown encouraged Baryshnikov to work from her idea, or the score, not from her original performance and create a work for his specific instance in time. The title of the program, *PASTForward*, was a pun on the expression 'fast forward', a reference to skipping through video material. The 'past' instead of 'fast' signified a commitment to exploring temporal relationships, in the case of *Homemade*, relationships created by the existence of video documentation. The past was partially skipped, to protect its historicity. A new living account of physically-archived memory was generated by the score and Baryshnikov's activation of it.

Brown was, at times, reluctant to allow her work to be reconstructed; on several occasions she outright refused it, including *Judson Now*, Danspace Project's revival program. Repeating a work could "result in a seriality that produces empty simulacra and multiples" that do not do justice to the powerful effects of the original work, or, worse, reduce the repetition to a fetishization.[85] This is the danger of repeating without interpreting. In Baryshnikov's program, Brown also included her latest work to counterbalance a view of her choreography, skewed by past work and "nostalgic reminis-

82 The term 'revivals' is used by the 2001 BAM performance program.

83 Atlas 2001, disc 1.

84 Rosenberg 2017, 49.

85 Baldacci 2019, 67.

cence".[86] Brown's choices reveal her awareness of choreography's historical context and her caution in the face of inaccurate mythologization of a performance.

The problematic nature of a work's recreation was an issue that Brown also explored in *Roof Piece* (1971), performed on multiple rooftops in New York's SoHo, extending ten city blocks from Wooster Street, where Brown lived, to Robert Rauschenberg's Lafayette Street work space **[fig. 11]**. Using a network of contacts in the neighborhood, Brown positioned dancers on rooftops, a situation reminiscent of the Beatles' unannounced concert two years earlier. The dancers were supposed to copy a semaphore movement sequence they had never seen before in a chain, resembling a game of 'telephone'. Positioned far away from each other, the performers altered the movement little by little until the final 'message' arrived quite different from the original. This work commented on

> the movement message's deterioration – a critique of choreography's timeworn model of person-to-person transmission.[87]

Brown questioned the belief that a work taught from one person to another retains its original state. Rosenberg notes that if movement is communicated in this way infinitely, the movement would disappear.[88] This project exemplified Brown's understanding that choreography should not blindly rely on movement imposed from outside by mimesis. The continual recreation of works by an artist long gone or their company through the copying of movement would be even more problematic, causing attrition and diminishing innovation. In *Roof Piece*, Brown questioned the historical accuracy of such legacies. In this spirit, choreographer Merce Cunningham (b. 1919-d. 2009), for example, folded his own company purposefully. As his wish dictated, the company disbanded in 2011, two years after his death.

7 Conclusion

Mark Franko's point that dance equals theory is made in the context of the proto-conceptual geometric dance and in dance reenactment as 'construction', which participates in well thought-out contemporary cultural critique. Theorizing, critique and conceptual practice are important to postmodern dance. Postmodern dance also develops contemporaneously with influential 1960s conceptual art. In "Sentences on Conceptual Art", Sol LeWitt states:

> Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.[89]

Ideas may be art, they may help generate dance, but they are not quite *dance*, unless we speak of a figurative dance of ideas or of the kind of 'thinking' Trisha Brown says her 'body' can do. The site-specific, performer-specific physicality of dance and its presence through affective and somatically-engaged labor matters. This labor and its corporeality are not 'theory', unless Franko believes the body can theorize.

Theory, nevertheless, can be very useful for the balancing of power relationships between different art forms and modes of expression. Post-structuralist theory, for example, has destabilized the very rigid ideas about textual presence that accused dance of its faulty materiality, the ephemeral. Dance only became ephemeral when it was measured against text during preservation and composition attempts that excluded the body. Post-structuralism redeemed absence from its air of tragedy and frailty. Despite the significant power restoration that dance has experienced in the twentieth century, it is important to ask the question whether the 'presence and absence' angle in dance scholarship will stay relevant for a long time. The integration of dance and writing through both somatic and semiotic practices might provoke the need for the transformation of theoretical lenses and a renewed understanding of performance and textual materialities.

86 Rosenberg 2017, 52.
87 Rosenberg 2017, 103.
88 Rosenberg 2017, 105.
89 LeWitt 1969, 12.

Bibliography

Atlas, C. (2001). "Prologue" for White Oak Dance Project, *PastFORWARD*, Brooklyn Academy of Music Opera House. Videocassette (VHS), disc 1. New York Public Library for the Performing Arts.

Baldacci, C. (2019). "Reenactment: Errant Images in Contemporary Art". Holzhey, C.; Wedemeyer A. (eds), *Re-: An Errant Glossary*. Berlin, 57-67.

Cage, J.; Kostelanetz, R. (1993). *John Cage Writer: Selected Texts*. 1st ed. New York.

Cixous, H. et al. (1976). "The Laugh of the Medusa". *Signs*, 1(4), 875-93. https://doi.org/10.1086/493306.

Foster, S.L. (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley.

Franco, S. (2017). "The Motion of Memory, the Question of History: Recreating Rudolf Laban's Choreographic Legacy". Franko, M. (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford, 143-61. http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199314201.013.36.

Franko, M. (1993). *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. 1st ed. Cambridge.

Franko, M. (2015). *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Revised ed. Oxford.

Franko, M. (2017). "Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era". Franko, M. (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford, 1-15. http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199314201.001.0001.

Goldberg, M. (2002). "Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure". Aeschlimann, R. et al. (eds), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Andover (MA), 29-46.

Higgins, D. (1967). "Statement on Intermedia". Vostell, W. (ed.), *Dé-coll/age (décollage)*, no. 6. Frankfurt; New York, s.p. https://artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html.

Jackson, S. (2004). *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge. http://doi.org/10.1017/cbo9780511554247.

Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s.* Cambridge (MA).

Lepecki, A. (2004). "Inscribing Dance". Lepecki, A. (ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown (CT), 124-39.

Lepecki, A. (2012). "Not as Before but Simply Again". Jones, A.; Heathfield, A. (eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol, 151-69.

LeWitt, S. (1967). "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum*, 5(10), 79-83.

LeWitt, S. (1969). "Sentences on Conceptual Art". *Art-Language*, 1(1), 11-13.

McMillan, C. (2018). "Trisha is My Shepherd; I Shall Not Want". *Movement Research Performance Journal*, 51, 12.

McMillan, C.; Sakamoto, M. (2019). "Brown and Black: Performing Transmission in Trisha Brown's Locus and Hosoe Eikoh and Hijikata Tatsumi's Kamaitachi". Shiovitz, B.W. (ed.), *The Body, the Dance and the Text: Essays on Performance and the Margins of History*. Jefferson (NC), 202-18.

Perron, W. (2017). "You Make Me Feel Like a Natural Woman: My Encounters with Yvonne, Simone, Anna, and Trisha". Bennahum, N. et al. (eds), *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Oakland (CA), 174-88.

Rosenberg, S. (2017). *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*. Middletown (CT). https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00087.

Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York. https://doi.org/10.4324/9780203852873.

e-ISSN 2385-2720

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

Dalla copia al falso al ‘secondo originale’
Percorsi di slittamento di senso e di significato tra materiale e virtuale

Laura Lombardi
Accademia di Belle Arti di Brera, Italia

Abstract The article investigates the relationship between ‘copy’ and ‘fake’ and the ambiguous status of these definitions in the artistic practices of recent decades. Episodes narrated in art history primary sources are compared with twentieth and twenty-first-century episodes. Thus, one comes to the notion of fake in contemporaneity, which no longer has a negative meaning. On the contrary, it has become an acknowledged artistic practice, a means that reveals the *mise-en-scène* that each image represents by declaring itself as ‘true’. Also, the notion of a ‘second original’, obtained thanks to contemporary technologies, calls into question the Benjaminian notion of the artwork’s ‘aura’.

Keywords Copy. Fake. ‘Second original’. Contemporary art. Aura.

Nelle *Vite*, Giorgio Vasari narra l’ammirazione mostrata da Federico II duca di Mantova, in visita a Clemente VII de’ Medici, nei confronti del *Ritratto di papa Leone X tra Giulio de’ Medici e Luigi de’ Rossi*, opera di Raffaello.

> per che piacendogli straordinariamente, pensò, come quello che si dilettava di così fatte pitture eccellenti, farlo suo: e così quando gli parve tempo, essendo in Roma, lo chiese in dono a papa Clemente, che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a Ottaviano de’ Medici, sotto la cui cura e governo erano Ippolito e Alessandro, che incassatolo lo facesse portare a Mantoa.[1]

La decisione dispiace molto ad Ottaviano de’ Medici, il quale non volendosi privare del dipinto, trova un brillante escamotage:

> rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l’ornamento cattivo, ne faceva fare uno nuovo, il quale come fusse messo d’oro, manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantoa.

In realtà, ad essere rifatto non è solo l’ornamento ma il quadro vero e proprio, e complice dell’inganno è Andrea del Sarto **[fig. 1]**:

> gli disse come il fatto stava, e a ciò non era altro rimedio che contrafare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al Duca, ritenere, ma nascosamente, quello di mano di Raffaello.

1 Vasari [1568] 1976, 4: 378.

Peer review

Submitted 2021-07-01
Accepted 2021-09-13
Published 2021-12-21

Open access

Citation Lombardi, L. (2021). “Dalla copia al falso al ‘secondo originale’. Percorsi di slittamento di senso e di significato tra materiale e virtuale”. *Venezia Arti*, n.s., 30, 135-148.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/009

Figura 1 *Ritratto di Leone X con Giuliano de' Medici e Luigi de' Rossi*. Copia di Andrea del Sarto dall'originale di Raffaello. 1523. Olio su tela, 155,5 × 119,5 cm. Napoli, Museo di Capodimonte. Foto Luciano Pedicini, per Alinari, 1990. Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Archivi Alinari, Firenze

Andrea lo rifà dunque segretamente, in casa di Ottaviano:

> e vi si affaticò di maniera che esso messer Ottaviano, intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, né il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea contraffatto insino alle macchie del sucido, come era il vero apunto.[2]

Il duca di Mantova, ricevendo il dipinto, ne resta soddisfattissimo e non dubita di nulla, «avendoglielo massimamente lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano, pittore e discepolo di Raffaello».[3] Tuttavia quando Vasari, che aveva visto Andrea del Sarto all'opera, si reca a Mantova, mentre Giulio Romano loda «quel quadro di Raffaello come la miglior cosa che vi fusse», commenta: «l'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello». E Giulio: «Come no? [...] non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su?».

> «Voi ve li sete dimenticati – soggiunse Giorgio – perché questo è di mano d'Andrea del Sarto; e per segno di ciò, eccovi un segno (e glielo mostrò) che fu fatto in Fiorenza, perché quando erano insieme si scambiavano». Ciò udito fece rivoltar Giulio il quadro e, visto il contrasegno, si strinse nelle spalle, dicendo queste parole: «Io non lo stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello, anzi molto di più, perché è cosa fuor di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera d'un altro e la faccia così simile».[4]

L'aneddoto vasariano, nella versione Giuntina, richiama alla mente un altro episodio relativo al rapporto esistente tra vero/falso e originale/copia, che, sebbene 'inverso' nello svolgimento, testimonia l'ambiguità che può generarsi tra le categorie. Nel docufilm *F for Fake* di Orson Welles (1973),[5] spiazzante indagine sul tema del falso e dei falsari, nel quale il regista narratore si prende gioco del mercato dell'arte e degli esperti («un dono che Dio ha fatto ai falsari»), Welles racconta di quando Picasso, di fronte a un quadro presentatogli da un amico, ne aveva dichiarato la falsità, come pure aveva fatto di fronte a un secondo 'presunto' Picasso. Confrontato a un terzo dipinto, l'artista aveva ribadito la stessa cosa. «Ma Pablo, ti ho visto con i miei occhi mentre lo dipingevi», aveva esclamato l'amico, e Picasso aveva risposto: «Posso dipingere un Picasso falso al pari di chiunque altro».[6]

Non sappiamo cosa possa significare di preciso la battuta di Picasso: il non riconoscere, a un primo sguardo, una tela come da lui eseguita, starebbe all'opposto dell'errore commesso da Giulio Romano nel considerare il *Ritratto Leone X* come un dipinto nel quale lui stesso aveva messo le mani insieme a Raffaello. Oppure il quadro è davvero un falso, e Picasso non fa che stare al gioco, stuzzicando il suo interlocutore? Tutto ciò ha poca importanza: quel che interessa è come Picasso si serva del riconoscimento del falso, ne rivendichi l'autorialità,

2 Vasari [1568] 1976, 4: 379. Il ritratto in questione è conservato alla Galleria degli Uffizi, mentre la copia eseguita da Andrea del Sarto è quella conservata al Museo di Capodimonte.

3 Vasari [1568] 1976, 4: 379.

4 Vasari [1568] 1976, 4: 380.

5 Welles 1973.

6 Welles 1973, 1'24".

e-ISSN 2385-2720

attribuisca al falso un’autonomia espressiva, decretandolo un genere artistico al pari di altri, per ribadire ciò che lo stesso Welles, citando nuovamente Picasso, pone proprio a conclusione del film: «L’arte è una menzogna. Una menzogna che fa capire la verità». Nulla di troppo distante dalla definizione di Gian Lorenzo Bernini: «l’arte sta nel far che il tutto finto sia vero e paia vero».[7]

Welles costruisce tutto il suo documentario, che solo in parte potrebbe definirsi *mockumentary*, mostrando una certa ammirazione per gli imbroglioni che, per ingannare, sfoderano un talento straordinario: alcuni producendo copie e facendole passare per originali, altri invece creando delle opere ‘alla maniera di’, quindi verosimili, perché, pur non riferendosi ad alcun originale esistente, ne colgono appieno l’essenza. Elmyr de Hory, Clifford Irvin, Howard Hughes, sono falsari, che è come dire grandi attori, secondo una similitudine suggerita dallo stesso Welles e rivolta anche a sé stesso, quando nel film ricorda che, per la truffa della *Guerra dei mondi* (1938), anziché andare in galera per l’enorme caos provocato, gettando nel panico l’intero New Jersey (e provocando anche fenomeni di allucinazione come quelli di una donna che si era recata alla polizia con abiti stracciati perché convinta di essere stata violentata da un marziano), era invece finito a Hollywood.

D’altronde, l’ultima parte del documentario, nella quale Welles narra la vicenda di Oja Kodar e dei ventidue quadri di Picasso volutamente bruciati per sostituirli con delle copie, è denunciata dal regista stesso come vicenda ‘falsa’; egli ricorda però allo spettatore di aver promesso all’inizio del film di raccontare, per un’ora, soltanto verità: per un’ora appunto, ma il film dura un’ora e venticinque, e a conclusione egli crea una falsa vicenda di falsi dipinti che pare vera.

La produzione del falso può generare dunque più ammirazione che disprezzo. Basti ricordare l’apprezzamento che Bernard Berenson rivolge a Icilio Federico Ioni, restauratore ma anche abilissimo falsario di fondi oro trecenteschi che lo avevano tratto in inganno[8] (egli sceglierà però di conservare una *Madonnina* a Villa I Tatti quale ‘memento’ di un abbaglio dettato dalla speranza di possedere un Botticelli).[9] Oppure ancora, facendo un salto più ampio nei secoli, la stima che l’ambiente romano, a detta di Ascanio Condivi, dimostrò nei confronti del giovane Michelangelo, pur dopo aver scoperto che il «Dio d’amore, d’età di sei anni in sette, a iacere in guisa d’uom che dorma» non era un marmo antico, bensì l’opera di un giovane talentuoso, il quale, su consiglio di Lorenzo di Pier Francesco de’ Medici, l’aveva sotterrata per darle patina di reperto e meglio venderla.[10] Anche se l’inganno era stato poi svelato, tanto che il cardinale di San Giorgio l’aveva restituita, ciò era valso a Michelangelo un notevole riconoscimento delle sue doti. E così, come Giulio Romano esprimeva la sua ammirazione per Andrea del Sarto, pur scoprendo il ‘falso’ Raffaello (benché *copia*, essa diveniva un *falso* perché frutto di un complotto), similmente il putto di Michelangelo destava ammirazione per la bravura nel gareggiare con l’antico e nell’interpretarlo.

Viene allora alla mente l’*Ippia minore*, dialogo giovanile di Platone, nel quale Socrate dimostra a Ippia come colui che dice il falso volontariamente sia migliore di chi lo fa involontariamente, perché ciò significa che è a conoscenza della Verità, diversamente da chi esprime contenuti falsi per mera ignoranza.[11] L’*Ippia* si conclude col paradosso etico proprio dell’ironia socratica secondo cui, quando l’uomo conosce il Bene, non può non volerlo e di conseguenza non compirà malvagie azioni di inganno. I falsari di Welles non sono certo così virtuosi, ma, a loro modo, compiono azioni quasi etiche nel prendersi gioco del mondo del mercato dell’arte che, in fin dei conti, sembra reggersi su una generale truffa, su presunte verità (come l’autentica di grafologi su documenti falsi resi, a volte anche inconsapevolmente, autentici) e comunque su una convenzione di valori attribuiti in modo del tutto arbitrario a manufatti.

L’interesse per gli argomenti trattati nel dialogo platonico hanno ispirato nel 2015 l’artista Paul Chan, che proprio a *Ippia* ha dedicato un progetto artistico, finanziato dalla Deste Foundation e composto dalla nuova traduzione di Sarah Ruden, da un commento di Chan, da opere da lui realizzate nell’isola di Idra e da un saggio di Richard Fletcher.[12]

Dieci anni prima di *F for Fake*, dove, muovendo dal mondo dell’arte, Welles induce lo spettatore a riflessioni più ampie sul tema della ‘verità’, Pier Pa-

7 Baldinucci 1682, 93.

8 Dopo essersi reso conto di aver acquistato dei falsi, Berenson si reca a casa di Ioni, noto restauratore, a Siena, e si presenta dicendo: «Io sono quello che comprava tutti i suoi quadri» (Mazzoni 2009, 273).

9 Vertova 1989, 108. Il dipinto in questione è di Giuseppe Catani Chiti (Mazzoni 2015, 651-2).

10 Condivi [1553] 1998, 17.

11 Pl. *Hp. mi.* 17.374-5; 18.375-6; ed. cons.: Reale 2015, 191.

12 Chan, Fletcher, Ruden 2015.

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Orson Welles nel ruolo del regista, scena da Pier Poalo Pasolini, «La ricotta», episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, 1963

Figura 3 Mario Cipriani nel ruolo di Stracci, scena da Pier Paolo Pasolini, «La ricotta», episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, 1963

olo Pasolini girava «La ricotta», episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (1963),[13] e chiamava proprio Welles a interpretare il ruolo di regista di un film sulla vita di Cristo, ispirandosi alla *Deposizione* di Pontormo e a quella di Rosso Fiorentino, ricreate tramite due *tableaux vivants*, uniche due scene a colori del film.[14] «La ricotta» si conclude con la morte della comparsa Stracci, vero protagonista della pellicola, per un'indigestione causata da troppa ricotta ingoiata dopo varie peripezie.[15] La morte di Stracci accade però sul set, e della sua agonia, nei panni di uno dei due ladroni in croce, nessuno si accorge. In questo caso avviene quindi un capovolgimento di senso: la scena della morte, in quella che doveva essere un'opera di finzione pura, diventa reale, con la fine, invece vera, di Stracci **[figg. 2-3]**.

All'inversione vero/falso, morte 'rappresentata'/morte 'vera', 'presentata', John Baldessari dedicherà nel 1970 un progetto, *Cadaver Piece*, irrealizzabile per motivi legali e quindi esposto solo tramite schizzi, lettere e documenti. Questo prevedeva infatti non una rappresentazione di morte, ma la presenza di un corpo vero, il cui modello era però il *Cristo morto* di Andrea Mantegna (il che, peraltro, ci riconduce a Pasolini, questa volta con *Mamma Roma* del 1962). E se un anno dopo l'artista presenterà *I Am Making Art* (1971), eseguendo solo lievi movimenti col proprio corpo, anche *Cadaver Piece* allude, ironicamente, all'atto performativo che, in quanto azione coinvolgente il corpo umano in carne e ossa, nasce per dare origine a una creazione artistica unica e irripetibile.

Solo negli anni Duemila Marina Abramović renderà quella pratica replicabile, esponendo le sue performance passate, non più soltanto tramite foto e documenti, ma attraverso il *re-enactment* di azioni da parte di *performer* da lei scelti: è l'*Abramović method*.[16] A sancire la possibilità di 'musealizzare' la pratica della performance giungeva nel 2014 la mostra *14 Rooms* alla Fondazione Beyeler di Basilea, a cura di Klaus Biesenbach e Hans-Ulrich Obrist, con i *re-enactement* di quattordici 'storiche' azioni, tra cui il lavoro di Baldessari, presentato con il titolo *Unrealized Proposal for Cadaver Piece* e la data 1970/2011.[17] Quanto alla Abramović, il titolo del suo progetto *The Artist is Present* al MoMA di New York nel 2012 – dove per settimane Marina sostenne, in silenzio, lo sguardo del pubblico, che a turno si sedeva di fronte a lei – sarà ripreso, nel 2018, da Maurizio Cattelan per una provocatoria riflessione sul tema della copia e del falso al Museo Yuz di Shanghai.[18]

F for Fake si pone quindi sul crinale tra due fasi della ricerca artistica novecentesca. La prima è quella che ha visto, negli anni Sessanta, l'esaltazione dell'oggetto nella *Pop art*, ma anche la sua messa in crisi, attraverso la tendenza «naturalistico esistenziale» (*Land art*, *Body art*, Arte povera); la seconda è la fase «linguistico filosofica» dell'arte concettua-

13 Pasolini 1963.

14 Vedi in particolare Galluzzi 1995.

15 Stracci è infatti solito portare alla sua famiglia il cibo destinato alle comparse e, quando prova a tenerne da parte per sé, se lo fa rubare dal cagnolino dell'attrice principale, Laura Betti. L'unica volta che riesce a avere della ricotta la consuma con avidità, troppo frettolosamente.

16 Era questo il titolo della mostra al PAC di Milano (Sileo, Viola 2012). Ma il *method* è stato poi riproposto in altre esposizioni tra cui, per l'Italia, quella a Palazzo Strozzi (Galansino 2018-19).

17 Biesenbach, Obrist 2014. Il progetto di esporre un cadavere sarà poi ripreso, pur in altro contesto e finalità (quella di esporre la bellezza di chi muore o è appena morto) da Gregor Schneider nel 2008 con la *Stanza della morte* (`https://www.mam-e.it/home/archivio/gregor-schneider-e-la-morte/`). Sophie Calle aveva invece presentato un video con la propria madre morente al padiglione francese della Biennale di Venezia nel 2007, dal titolo *Pas pu saisir la mort*.

18 Cf. Latour 2018.

e-ISSN 2385-2720

le.[19] A proposito di quest'ultima, sempre seguendo il confronto tra originale e, in questo caso, 'copia', possiamo ricordare *L'invenzione di Ingres* **[fig. 4]**, in cui Giulio Paolini compie, nel 1968, «la sovrapposizione trasparente dell'*Autoritratto* di Raffaello e dell'*Autoritratto* di Raffaello ripetuto e reinventato da Ingres».[20] Il vocabolo 'invenzione' presente nel titolo, spiega Paolini ad Achille Bonito Oliva, intende

> sottolineare l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce ad una identificazione, un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa che è già perfetto.[21]

Il secondo momento porterà, tra anni Settanta e Ottanta, alla nascita del Postmoderno e al tramonto del concetto di originalità come valore assoluto, processo reso ancor più rapido e irreversibile, negli anni Novanta, dall'avvento dalle tecniche digitali, al punto che la produzione artistica contemporanea assume la copia e il falso come vocaboli di un linguaggio espressivo.[22] Negli anni Ottanta il dialogo con la tradizione si svolge in forma giocosa attraverso la mescolanza di citazioni, secondo quell'«ideologia del traditore» professata da Achille Bonito Oliva nel 1976 in un testo che, pur riferendosi al Manierismo, molto parlava al contemporaneo.[23] Tuttavia, quell'atteggiamento irriverente e alieno da impegno ideologico declina nel decennio successivo, quando si afferma la tendenza, attuata in diverse forme e media (appropriazioni, *re-enactment*, *re-staging* o *found-footage*), a veicolare tematiche sociali e politiche, che solo la rilettura e la manipolazione di contenuti visuali (immagini di opere di artisti del passato, o di qualsiasi origine, o documenti d'archivio), può permettere. Un processo volto a smascherare l'ambiguità nella quale siamo ogni giorno calati, in un mondo in cui le immagini proliferano in maniera esponenziale, assumendo statuti sempre meno codificabili.[24]

In questo scenario, rivolgendoci al panorama dei progetti espositivi degli ultimi anni, circoscrivendo lo sguardo all'Italia, due mostre in particolare hanno affrontato il tema della copia, della replica e del falso a distanza di un solo anno: l'una, *Serial Portable Classic* (2015), a cura di Salvatore Settis e Anna Anguissola, articolata tra le sedi di Milano e Venezia della Fondazione Prada; l'altra, sempre da Prada, a Milano, *L'image volée*, a cura di Thomas Demand (2016), secondo una consuetudine, propria della Fondazione, di commissionare ruoli curatoriali ad artisti.[25]

Figura 4 Giulio Paolini, *L'invenzione di Ingres*. 1968. Fotografia su tela emulsionata, 42 × 32 cm. Collection Pinault Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

19 Celant 2003, 210.

20 Celant 2003, 210.

21 Bonito Oliva [1971] 1973; ripubblicato in maniera parziale in Celant 2003, 354-7 e integralmente in https://www.fondazionepaolini.it/images/bibliografia/interviste/1973_Bonito_Oliva.pdf, 3.

22 Per una bibliografia relativa al 'falso' nelle sue declinazioni, soprattutto contemporanee, cf. in particolare Casini, Lombardi 2019. Per la traduzione, citazione, diffusione di opere 'cult' del Rinascimento, quali la Sistina e il Cenacolo, tramite citazione, *remake*, *re-enactment*, *replacement*, cf. Casini 2020.

23 Falciani 2021.

24 Baldacci 2016; Grenier 2017.

25 Mi riferisco qui ad esempio alle mostre alla Fondazione Prada, curate da Goshka Macuga (2016) e Jean-Luc Tuymans (2018-19). Va precisato che il nome dell'artista o regista che assume i panni del curatore entra a far parte del titolo stesso della mostra (*Goshka Macuga: to the son of man who ate the scroll*; *Sanguine. Luc Tuymans on baroque*; *Wes Anderson / Juman Malouf: Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*) perché avviene che sue opere si trovino mescolate, seppure in numero minore, a quelle degli ar-

e-ISSN 2385-2720

Figura 5 Thomas Demand, *Folders*. 2017. C-Print/Diasec, 125 × 195 cm.
@ Thomas Demand, Vg Bild-Kunst, Bonn / SIAE, Roma

Demand sceglie un tema a lui congeniale, essendo la sua stessa arte fortemente legata al furto di immagine e all'ambiguo rapporto tra realtà e finzione. Scultore di formazione, Demand ricrea infatti in cartone modelli tridimensionali di situazioni tratte da immagini fotografiche o da luoghi reali: li ri-fotografa, talvolta sottraendo qualcosa, e distrugge il modello, lasciando il fruitore a contemplare un'immagine spiazzante nel suo 'falso' aspetto di verità e denunciando così l'illusoria relazione che la fotografia intrattiene con il reale **[fig. 5]**.[26]

Se la mostra di Settis esaminava dunque le declinazioni e i significati di una pratica secolare, individuando la serialità dell'opera già nell'antico, e analizzando nel catalogo un arco di creazioni che, dalle copie romane di originali greci giunge alle appropriazioni di Sherrie Levine, quali espressioni della *Pathosformel* warburghiana,[27] oppure dal *Discobolo* alla *Brillo Box*,[28] la mostra successiva, curata dall'artista tedesco, riuniva invece sessanta artisti dal 1820 ad oggi, per indagare le modalità di riferimento a modelli preesistenti. Più che di copia e di falso, si trattava di furto, quale atto compiuto appropriandosi dell'immagine o della sua assenza. C'era infatti un falso Modigliani dipinto da Elmyr, il protagonista di *F for Fake*, ma anche *Senza titolo*, denuncia di Cattelan del furto di un'opera invisibile. Oppure, sull'idea del furto perpetrato sottraendo l'immagine ma non l'oggetto fisico, secondo varie declinazioni dell'appropriazione, gli esempi in mostra andavano da Elaine Sturtevant a Haris Epaminonda, da Rudolf Stingel a Thomas Ruff. E infine, in una terza sezione che radunava opere in cui l'atto del furto è compiuto attraverso l'immagine

tisti scelti. Analogo principio è quello seguito nella mostra di Anne Imhof al Palais de Tokyo di Parigi (*Carte blanche à Anne Imhof: Natures mortes*) che si inserisce nel ciclo *Carte blanche à*: infatti, di solito, la 'carta bianca' era data all'artista per concepire in maniera autonoma il progetto espositivo delle sue proprie opere, disponendo di tutti gli spazi del palazzo (ad esempio Tomas Saraceno, Camille Henrot, Tino Seghal), mentre in questo caso Imhof ha scelto di unire ai propri lavori una gran parte di opere di altri artisti, rivestendo quindi anche il ruolo di curatrice, allo stesso modo degli artisti nelle mostre di Prada.

26 Demand 2019; Friedel 2019. Entrambe le comunicazioni sono state pronunciate in occasione del Diploma *Honoris Causa*, conferito a Thomas Demand presso l'Accademia di Belle Arti di Brera il 15 gennaio 2019.

27 Settis 2015.

28 Ferraris 2015, 294.

e-ISSN 2385-2720

Figura 6 Da Michelangelo, *David*. 2021 (*ante*). Altezza 520 cm, incluso il basamento di 108 cm. Copia digitalizzata in 3D per l'Expo a Dubai, 2021. Foto Elisa Di Lupo

e-ISSN 2385-2720

Figura 7 Massimo Bartolini, *Il giocoliere* (insieme). 2014. Stampa plotter su carta blue back, 770 × 1100 × 50 cm. Foto Dario Lasagni. Courtesy Massimo De Carlo Milano, London, Hong Kong

e-ISSN 2385-2720

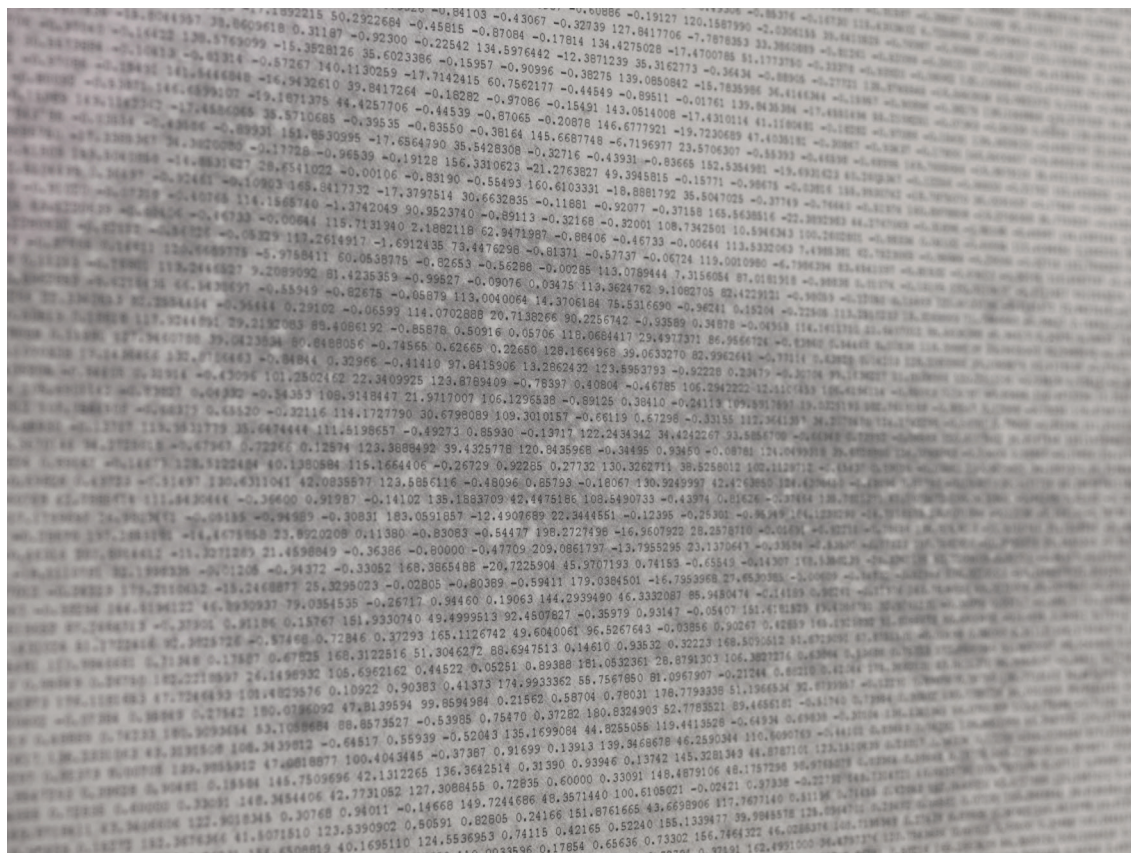



Figura 8 Massimo Bartolini, *Il giocoliere* (dettaglio). 2014. Stampa plotter su carta blue back, 770 × 1100 × 50 cm. Foto Dario Lasagni. Courtesy Massimo De Carlo Milano, London, Hong Kong

stessa, da Sophie Calle si passava a John Baldessari (una sua opera era peraltro il manifesto della mostra), per arrivare fino ai vari dispositivi di spionaggio usati dagli Stati della DDR e dell’Unione Sovietica, il cui design razionale anticipa quello dei nostri smartphone e computer.

Nell’attenzione rivolta al tema della copia e del falso e alla sua evoluzione nei secoli, si assiste oggi a un polarizzarsi di atteggiamenti. Infatti, a fronte del dissolversi dell’autorialità di un’opera che, in quanto immagine divenuta merce – secondo l’intuizione di Baudelaire –, si mescola a altre immagini ed è sottoposta a diversi usi e letture in un universo virtuale, emerge tuttavia un particolare scrupolo nei confronti dell’‘originale’ e della sua consistenza materiale. La paternità di un dipinto o di una scultura si trova così a essere suffragata non più dall’occhio dello storico dell’arte e dall’interpretazione dello stile dell’artista, ma da più sofisticati criteri di indagine dei componenti dell’opera o della sua tecnica esecutiva, rendendo le campagne di restauro dei veri e propri seguitissimi *happenings*. La copia tratta da un originale si riscatta solo quando dichiarata tale, perché ciò la sottrae alla natura di ‘falso’ e la rende oggetto di uno studio sull’evoluzione di un modello. È questo il retaggio di un sentimento ottocentesco di amore per l’opera prima, che sgorga dalle mani dell’artista, serbando il soffio della sua ispirazione, ed è ciò che motiva la fortuna del bozzetto nel Romanticismo rispetto all’opera finita. Nell’arte contemporanea la ‘sacralità’ dell’opera originale, la cui aura era legata nei secoli al binomio dell’*hic et nunc* benjaminiano, è solo apparentemente dissolta dalla riproducibilità tecnica, perché, laddove il significato dell’opera si fonda sulla sua ripetizione seriale, l’aura va semmai ad avvolgere il capo dell’artista (Duchamp, Warhol, Cattelan, ad esempio).[29]

Per l’arte antica avviene invece che l’attrazione si sposti dall’opera originale alla creazione di

29 Dal Lago, Giordana 2006.

e-ISSN 2385-2720

qualcosa che non è più *copia*, e neppure *replica* e neppure *falso*, ma un 'secondo originale'. Mi riferisco al dibattito che hanno suscitato, ad esempio, le opere prodotte da Factum Arte, l'impresa di Adam Lowe e, in particolare, quella legata al rifacimento delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese. Dipinto 'riportato' nel refettorio del convento di San Giorgio a Venezia (luogo per il quale era stato concepito) grazie a una perfetta riproduzione fac-simile 1:1, realizzata con criteri tecnologici e materiali sofisticatissimi. Una condizione che, esaminata da un punto di vista benjaminiano, non lascerebbe dubbi sulla fruizione dell'opera, preferibile nella sede veneziana rispetto alla condizione totalmente decontestualizzata dell'affollata sala del Louvre, salvo che si tratta di un artefatto perfetto, ma pur sempre di una sorta di clone del capolavoro di Veronese, un falso tecnologico.

Altro esempio più recente di clone è quello che ha riguardato la copia del *David* inviata a Dubai **[fig. 6]** nella primavera del 2021 a rappresentare l'Italia alla Esposizione Universale. In questo caso non si tratta certo di ritrovare un *hic et nunc* come nell'esperimento veneziano di Lowe, quanto piuttosto di fare, di un capolavoro irremovibile, un ambasciatore nel mondo globale.[30] Un mondo nel quale le opere d'arte, come ha sottolineato Peter Sloterdijk,[31] devono essere «autoplaudenti», oppure, come osserva Hito Steyerl, costrette a «sorvegliare i visitatori con il riconoscimento facciale e il tracciamento dello sguardo», al fine di verificare se è sufficiente il gradimento che esse riscuotono, quasi fossero le protagoniste di uno *show* televisivo che ne monitora l'audience.[32]

Nel comunicato stampa che annuncia la partenza del clone *David* per Dubai, dove il più simile mai realizzato, grazie a una sofisticata digitalizzazione e poi alla stampa in 3D, «sarà certamente il punto di maggiore attrazione del Padiglione Italia durante il semestre dell'Esposizione che si apre il primo di ottobre», si precisa anche che, fin dall'inizio del progetto, coordinato da Grazia Tucci dell'Università di Firenze, il certosino lavoro di rifinitura dell'opera è stato «finalizzato a conferirle l'aura, il valore culturale e estetico dell'originale».[33] L''aura' viene dunque richiamata in causa, ritrovata grazie all'azione compiuta da Nicola Salvioli e dal suo team per «rivestire», spiegano ancora gli artefici dell'operazione,

> questo documento tridimensionale con un impasto di resine e polvere di marmo di Carrara, donandogli una 'pelle' utile a ricreare la magia del coinvolgimento emotivo del *David* che tutti conosciamo.[34]

Un'azione che tenta di restituire al falso la patina del tempo trascorso posseduta solo dalla pelle della statua originale, una patina a sua volta continuamente rimossa e diminuita attraverso azioni di restauro che avvicinano così, in un percorso inverso, l'originale alla copia.

Se il *David* è stato convertito in numeri, per poi essere ricreato con la sua 'pelle', secondo una pratica che sarà probabilmente sempre più diffusa e lodata, vale la pena di ricordare l'opera realizzata nel 2015 da Massimo Bartolini, in occasione di una sua personale al Museo Marino Marini di Firenze. Bartolini, artista concettuale teso a concepire il lavoro «come intuizione di una forma assoluta e aniconica posta oltre il sensibile»,[35] si era infatti rivolto a una scultura di Marini, *Il giocoliere*, secondo quell'ormai reiterato dialogo proposto da molte istituzioni tra antico e contemporaneo. Egli aveva scelto di scannerizzare quella statua e tradurla in valori numerici, senza poi servirsi dell'avvenuta digitalizzazione per creare una copia perfetta, preferendo lasciare la sua 'copia' sotto forma di una grande distesa di numeri stampati su strisce di carta con sul fondo delle nuvole di Constable, disposte su un parallelepipedo al centro della sala del museo **[figg. 7-8]**. D'altronde, nel porre la misurazione al centro della sua ricerca, Bartolini fa riferimento a un'ampia tradizione filosofica (fin dal *Timeo* di Platone), ma anche artistica: nel *De Statua*, Leon Battista Alberti, descrivendo la prassi dello scultore, indica due «risoluzioni di pigliare le somiglianze» e consiglia di «notare alcuni fermissimi contrassegni» e di «porre i termini»:[36]

> Et scriverai queste misure in su 'l tuo foglio, o libretto in questo modo, cioè Lo angolo del gomito sinistro nell'Orizonte viene a gradi 10., et minuti 5. nella linda a gradi 7. et minuti 3., et

30 Per le numerose copie, per i falsi e gli usi dell'immagine del *David*, cf. Anglani 2019.

31 Sloterdijk [2014] 2017, 113.

32 Steyerl [2017] 2018. Vedi anche Baldacci 2019.

33 https://italyexpo2020.it/memoria-e-futuro-il-david-di-michelangelo-a-expo-2020-dubai/.

34 https://italyexpo2020.it/memoria-e-futuro-il-david-di-michelangelo-a-expo-2020-dubai/. Si tratta dell'Expo Dubai 2020, slittata al 2021.

35 Falciani 2015, 23.

36 Alberti [1568] 1804, 121.

e-ISSN 2385-2720

> dal pavimento nel modine a gradi 40., et minuti 4. Et cosi con questa medesima regola potrai notare tutte le altre parti più notabili de la detta statua, o modello, come et dove elle si truovino, come per modo di esempio sono gli angoli de le ginocchia, et de le spalle, et gli altri rilievi, o cose simili.[37]

Tornando ora a casi come quello del *David* ed alla percezione che si è sviluppata negli ultimi decenni nel confronto delle opere d’arte antiche, il loro allestimento e circolazione, ricorderemo che François Hartog in *Régimes d’historicité* ha coniato, per definire la nostra epoca, il termine di «presentismo».[38] Riguardo all’arte ciò era iniziato con la riformulazione, negli anni Ottanta, del concetto di «patrimonio»,[39] e col patrimonio ha assunto importanza il suo *alter ego*, la memoria, e quindi anche l’archivio, attuando quel che Pierre Nora – creatore del concetto di «luoghi di memoria» – indica come il passaggio «da una storia che cercava se stessa nel continuo della memoria a una memoria che si proietta nel discontinuo della storia».[40] Dunque la memoria, nota Hartog, non è più ciò che bisogna trattenere per preparare l’avvenire «ma ciò che rende il presente, presente a sé stesso».[41]

Proprio in questo diverso rapporto instauratosi col tempo, e nell’andirivieni tra concretezza e virtualità, che caratterizza il nostro rapporto con l’arte nell’era della cultura visuale, accade che il virtuale divenga talvolta più concreto del materiale, anche dal punto di vista del mercato delle copie digitali di capolavori rinascimentali vendute come repliche numerate autografe;[42] riguardo l’arte antica ciò rischia di soffocare l’interpretazione del pensiero dell’artista e il significato di ‘originale’ – opera o atto performativo che sia – può anche perdersi del tutto.

Una condizione che potrebbe essere simboleggiata da *Third Memory* (1999), opera filmica nella quale Pierre Huyghe chiede a un rapinatore di banca, dopo la sua scarcerazione, di ripetere le azioni compiute in uno storico furto con ostaggi avvenuto molti anni prima e a cui era ispirato *Quel pomeriggio di un giorno da cani* di Sidney Lumet, con Al Pacino (1974). L’uomo vorrebbe correggere gli errori presenti nella pellicola rispetto all’azione reale da lui vissuta, come a liberare un’opera da cattivi restauri interpretativi, ma non riesce più a ricordare i gesti da lui compiuti e si trova invece inconsciamente a ripetere quelli dell’attore che lo ha incarnato nel film: insomma l’originale, o comunque la sua fruizione, tende a essere influenzato dalla copia. Tra evento, azione vera messa in atto dal rapinatore (al pari di un’opera dipinta o scolpita) e la sua replica (il *re-enactment* o meglio il *re-staging* operato da Pacino con Lumet) esiste una terza memoria (o opera), vaga, imprecisata, non più recuperabile. Così come l’immanenza del dipinto originale, di Leonardo o di Michelangelo, e la sua matericità esecutiva, non è più recuperabile da quando si è scelto di esporla sotto vetro, all’interno di una scatola bianca affondata in una parete museale, quasi fosse diventata un’immagine digitale paragonabile a quelle di cui ogni giorno fruiamo nella bidimensionale dimensione dello schermo.[43]

---

37 Alberti [1568] 1804, 126.

38 Hartog [2004] 2007.

39 Il 1980 è per la Francia l’*année du patrimoine*, ma già nel 1972 l’UNESCO aveva lanciato il *World Heritage* per proteggere e valorizzare certi siti del nostro pianeta. Cf. Lombardi 2020.

40 Il *mal d’archive* di Jacques Derrida ha un notevole riverbero sulla produzione artistica contemporanea. Cf. Baldacci 2016.

41 Nora 2002, 27.

42 Mi riferisco alle copie digitali ad alta definizione di capolavori rinascimentali (fra gli altri il *Tondo Doni* di Michelangelo) vendute come opere partecipanti dell’aura dell’originale proprio in quanto copie elettroniche al pari del *David* di Dubai, quasi fossero grafiche d’artista. Vedi ad esempio: https://www.exibart.com/mercato/venduto-il-tondo-doni-digitale-70mila-euro-per-gli-uffizi/; https://www.ilsole24ore.com/art/gli-uffizi-sdoganano-tondo-doni-versione-nft-AEuiMFK.

43 Lombardi 2018, 133-4.

Venezia Arti
n.s., 30, 2021, 135-148 | e-ISSN 2385-2720

Bibliografia

Alberti, L.B. [1568] (1804). *Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti*. Trad. dal latino di Cosimo Bartoli. Milano.

Anglani, M. (2019). «This is David but he Disappeared». Casini, Lombardi 2019, 227-41.

Baldacci, C. (2016). *Archivi impossibili*. Monza.

Baldacci, C. (2019). «"Povere immagini" della postverità. Re-enactments e incertezze visive in Hito Steyerl, Trevor Paglen e Philippe Parreno». Casini, Lombardi 2019, 144-53.

Baldinucci, F. (1682). *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto e pittore scritta da Filippo Baldinucci Fiorentino alla Sacra e Reale Maestà di Cristina Regina di Svezia*. Firenze.

Biesenbach, K.; Obrist H.-U. (eds) (2014). *14 Rooms = Exhibition Catalogue* (Basel, Fondation Beyeler, Art Basel and Theater Basel,14-23 giugno 2014). Ostfildern.

Bonito Oliva, A. [1971] (1973). «Dentro il linguaggio». Paolini, G. *Paolini. Opere 1961/73 = catalogo della mostra* (Milano, Studio Marconi, 1973). Milano, s.p.

Casini, T. (a cura di) (2020). *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazione e diffusione*. Roma.

Casini, T.; Lombardi, L. (a cura di) (2019). *The Gentle Art of Fake. Arte, teorie e dibattiti sul falso*. Cinisello Balsamo.

Celant, G. (2003). *Giulio Paolini, 1960-1972, Progetto Prada Arte 2003* = volume realizzato in occasione della mostra (Milano, Fondazione Prada, 29 ottobre-18 dicembre 2003). Milano.

Chan, P.; Fletcher, R.; Ruden, S. (2015). *Hippias Minor or the Art of Cunning. A New Translation of the Plato's Most Controversial Dialogue*. Athens.

Condivi, A. [1553] (1998). *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone*. Ed. a cura di G. Nencioni. Firenze.

Dal Lago, A.; Giordana, S. (2006). *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bologna.

Demand, T. (2019). «Lectio magistralis». Casini, Lombardi 2019, 17-29.

Falciani, C. (2015). «Non entri chi non è geometra». *Non entri chi non è geometra* = volume realizzato in occasione della mostra a cura di Alberto Salvadori (Museo Marini, Firenze, 11 gennaio-7 marzo 2015). Milano, 22-36.

Falciani, C. (2021). «"Per forza o con frode". Manierismo e libertà». Bonito Oliva, A.; Christov Bakargiev, C., *Abo Theatron. L'arte o la vita = catalogo della mostra* (Torino, 25 giugno 2021-9 gennaio 2022), Torino, 102-11.

Ferraris, M. (2013). «Opera d'aura». *Rivista di Estetica*, 53(52), 97-116.

Ferraris, M. (2015). «Il discobolo e la Brillo box». Settis, S.; Anguissola, A. (a cura di), *Serial/Portable Classic = catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015). Milano, 292-5.

Friedel, H. (2019). «"Laudatio" per Thomas Demand». Casini, Lombardi 2019, 31-7.

Galluzzi, F. (1995). *Pasolini e la pittura*. Roma.

Grenier, C. (2017). *La manipulation des images*. Paris.

Hartog, F. [2004] (2007). *Regimi di storicità. Presentismo e esperienza del tempo*. Palermo.

Kobau, P. (2008). «Indiscernibili, identici: è lo stesso». *Rivista di Estetica*, 38, 55-70.

Latour, B. (2018). «The Migration of the Aura». Cattelan, M. (ed.), *Maurizio Cattelan the artist is present = Exhibition Catalogue* (Shanghai, Yuz Museum, 11 October-14 December 2018). Shanghai.

Lombardi, L. (2018). «Pamuk, Flaubert e gli oggetti estensione dello stato d'animo». Lombardi, L.; Rossi, M. (a cura di), *Un sogno fatto a Milano, dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*. Monza, 125-35.

Lombardi, L. (2019). «"All you need is fake". Declinazioni del falso nell'arte tra vecchio e nuovo millennio». Casini, Lombardi 2019, 133-45.

Lombardi, L. (2020). «Quale storia? Arte, musei e statue nel 'presentismo'». *Antinomie*, 4 settembre. `https://antinomie.it/index.php/2020/09/04/quale-storia-arte-musei-e-statue-nel-presentismo/`.

Mazzoni, G. (2009). «La culture du faux». Cheroux, C. (éd.), *De main de maître. L'artiste et le faux*. Paris, 261-301.

Mazzoni, G. (2015). «The Virgin and the Holy Innocents Adoring the Christ Child». Machtelt Brüggen, I.; Strehlke, C.B. (eds), *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*. Milan, 650-3.

Nora, P. (2002). «Pour une histoire au second degré». *Le Débat*, 122, 24-31.

Pavanello, G. (a cura di) (2007). *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 15-30 settembre e 12 ottobre-16 dicembre 2007). Verona.

Reale, G. (a cura di) (2015). *Platone, Ippia minore. Sul falso*. Milano.

Settis, S. (2015). «Sommamente originale, L'arte classica come seriale, iterativa, portatile». Settis, S.; Anguissola, A. (a cura di), *Serial/Portable Classic = catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015). Milano, 273-83.

Sloterdijk, P. [2014] (2017). *L'imperativo estetico*. Milano.

Steyerl, H. [2017] (2018). *Duty free art. L'arte nell'epoca della Guerra civile planetaria*. Trad. it. di N. Poo. Monza.

Vasari, G. [1568] (1976). «Vita d'Andrea del Sarto, eccellentissimo pittor fiorentino». Barocchi, P.; Bettarini, R. (a cura di), *Le vite dei più eccellenti Pittori Scultori Architettori*, vol. 4. Firenze, 341-97.

Vertova, L. (1989). «Divagazioni sul Botticelli, (vero e falso)». *Artista*, 1, 98-109.

Esposizioni

Anderson, W.; Malouf, J. (a cura di) (2019-20). *Wes Anderson / Juman Malouf: Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori* (Milano, Fondazione Prada, 20 settembre 2019-13 gennaio 2020).

Biesenbach, K.; Obrist, H.-U. (eds) (2015). *Paul Chan: Hippia Minor* (Deste Foundation Project Space, Staughterhouse, Hydra, 15 June-30 September 2015).

Bonito Oliva, A.; Christov Bakargiev, C. (a cura di) (2021-22). *Abo Theatron. L'arte o la vita* (Torino, Castello di Rivoli, 25 giugno 2021-9 gennaio 2022).

Demand, T. (a cura di) (2016). *Thomas Demand: L'image volée* (Milano, Fondazione Prada, 18 marzo-21 agosto 2016).

Galansino, A. (a cura di) (2018-19). *Marina Abramović. The Cleaner* (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019).

Lavigne, E.; Matarrese, V. (éds) (2021). *Carte blanche à Anne Imhof: Natures mortes* (Paris, Palais de Tokyo, 22 mai - 24 octobre 2021).

Macuga, G. (a cura di) (2016). *Goshka Macuga: to the son of man who ate the scroll* (Milano, Fondazione Prada, 4 febbraio-19 giugno 2016).

Tuymans, L. (a cura di) (2018-19). *Sanguine. Luc Tuymans on baroque* (Milano, Fondazione Prada, 18 ottobre 2018-25 febbraio 2019)

Settis, S.; Anguissola, A. (2015). *Serial/Portable Classic* (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto 2015).

Sileo, D.; Viola, E. (a cura di) (2012). *Marina Abramović. The Abramović Method* (Milano, PAC, Padiglione di Arte Contemporanea, 21 marzo-10 giugno 2012).

Filmografia

Pasolini, P.P. (1963). «La ricotta» in *Ro.Go.Pa.G.*. Regia di U. Gregoretti, S. Citti, P.P. Pasolini, R. Rossellini, J.L. Godard. Italia, Francia.

Welles, O. (1973). *F for Fake*. San Sebastian Film Festival. Francia, Iran, Germania Ovest.

Sitografia

`https://www.mam-e.it/home/archivio/gregor-schneider-e-la-morte/`.

`https://www.ilsole24ore.com/art/gli-uffizi-sdoganano-tondo-doni-versione-nft-AEuiMFK`.

`https://www.exibart.com/mercato/venduto-il-tondo-doni-digitale-70mila-euro-per-gli-uffizi/`.

`https://italyexpo2020.it/2020/10/02/memoria-e-futuro-il-david-di-michelangelo-a-expo-2020-dubai-2/`.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 3 – Vol. 30 – Dicembre 2021

La figura di Daniele Farsetti collezionista negli epistolari

Ilaria Serati
Ricercatrice indipendente

Abstract The last setting of the Farsetti picture gallery, the least studied part of the collection owned by this Venetian family, was already attributed to Daniele. Now, two unpublished letters written by Daniele to the Bergamasque Sebastiano Muletti not only confirm his role, but also portray a figure of connoisseur of manuscripts, printed books, artistic literature and, of course, painting. It seems that two main motivations led Daniele in his purchases of paintings: their presence in artistic literature and their state of preservation. These criteria were broadly recognised in late eighteenth-century Venice.

Keywords Farsetti Collection. Farsetti, Daniele. Muletti, Sebastiano. Paintings collecting. Venice. Eighteenth century. Italian art literature. Letters.

La collezione Farsetti è soprattutto nota per i calchi in gesso e i bozzetti in terracotta, in gran parte frutto degli acquisti di Filippo (1704-1774), il quale, oltre al nucleo della statuaria, aveva anche disposto una piccola e scelta quadreria.[1] Questo assetto originario, però, risulta quasi completamente mutato, già una decina di anni dopo la sua morte, nel catalogo a stampa del *Museo della casa eccellentissima Farsetti*, pubblicato molto probabilmente nel 1788, dove sono esplicitamente suddivise sessantacinque opere di artisti italiani e cinquantasette di «fiamminghi», descritte con soggetto e autore.[2] Responsabile dei nuovi acquisti dovrebbe essere stato il successore di Filippo, il cugino Daniele (1725-1787),[3] sebbene il suo inventario *post mortem* non permetta di trarre informazioni più precise: qui, in-

1 Per l'inventario critico ragionato dei gessi Farsetti confluiti alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: Noè 2008; sulle terrecotte, oggi divise tra l'Ermitage e la Ca' d'Oro: Androsov 1991. Sulla figura di Filippo Farsetti si può partire dalla voce biografica di Androsov 2009. La ricostruzione della primitiva consistenza della galleria Farsetti si basa su tre documenti: due note di quadri con date 1740 e 1750, conservate nella Biblioteca Marciana di Venezia, ms. it VII, 2468 (=10544) (pubblicate da Tortolato 2014, 25-32, 71-3); e l'inventario della Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1997, segnalato da Vedovato 1994, 113 nota 149; datato da Noè 2008, 228; e infine pubblicato e commentato, per la parte relativa ai dipinti, da Tortolato 2014, 32-4 e 74-6. Questi inventari, il più completo dei quali è quello del 1740, documentano circa cinquantaquattro dipinti: le variazioni non dovrebbero consistere tanto nell'entità dei pezzi (probabilmente identica tranne che per l'acquisto di tre tele di Luca Giordano, aggiunte in coda all'inventario del 1750) quanto nel loro allestimento.

2 *Museo della Casa eccellentissima Farsetti*, s.d., 31-8. Il libretto a stampa, anonimo e senza note tipografiche, è stato datato da Androsov (1991, 21 nota 9) sulla base della data aggiunta a penna all'esemplare custodito all'Ermitage. Da un confronto tra lo stato della quadreria originaria e il catalogo a stampa parrebbe che del primo siano rimasti appena otto dipinti (tre Luca Giordano, un Leandro Bassano, due Tintoretto e due fregi a monocromo di Polidoro da Caravaggio). Sull'intera questione si rimanda a Tortolato 2014, 23-46.

3 Per un profilo biografico su Daniele Farsetti: Preto 1995; Androsov 2005, 30-1.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-09
Accepted 2021-07-28
Published 2021-12-21

Open access

Citation Serati, I. (2021). "La figura di Daniele Farsetti collezionista negli epistolari". *Venezia Arti*, n.s., 30, 151-162.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/010

fatti, i quadri vengono sommariamente registrati come settantanove in una prima camera e cinquantacinque in una seconda, senza altre indicazioni.[4] Si può allora evidenziare solo la discrepanza numerica delle ultime due fonti (un totale di centoventidue dipinti contro centotrentaquattro), dovuta al fatto che il *Museo*, come afferma l'ignoto prefatore, era stato sì stampato dopo la morte di Daniele, ma si basava probabilmente su un catalogo precedente.[5]

La centralità di Daniele nella costituzione di una nuova quadreria è confermata da alcune sue lettere indirizzate al bibliofilo bergamasco Sebastiano Muletti (? - *ante* 23 giugno 1787), gastaldo della Compagnia dei Corrieri postali e residente per molti anni a Venezia, da dove si teneva in contatto anche con il collezionista Giacomo Carrara (1714-1796).[6] L'epistolario Farsetti-Muletti, conservato alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, è un gustoso tassello di quei rapporti tra collezionismo e letteratura artistica nella Venezia del Settecento tanto cari agli studi di Marina Magrini, che contribuisce a definire la figura del veneziano quale appassionato intendente di manoscritti, libri antichi e pittura e che, di pari passo, aggiunge informazioni sull'ingresso di alcuni quadri nella collezione di famiglia.[7]

In esso il collezionismo bibliofiliaco, dove cioè la caratteristica materiale del singolo libro o dell'intera collezione è l'unità di valutazione della preziosità, è preponderante.[8] Oltre allo scambio di informazioni tecniche e consigli, come le «legature fatte da un certo Occhi, ch'è stato in Francia ad imparar il mestiere e che in questo genere non ha in Venezia chi lo pareggi», oppure la notizia della morte di tale «Signor Amadeo, amanuense eccellente»,[9] dal carteggio è possibile intuire che entrambi i collezionisti desideravano soprattutto possedere la serie completa delle edizioni dei libri di lingua dell'Accademia della Crusca (aspirazione anche del fratello di Daniele, il balì Tommaso Giuseppe [1720-1791], che lasciò poi la propria raccolta alla Libreria Marciana),[10] che ricercavano sia tramite conoscenze e contatti comuni, come ad esempio l'abate Pier Antonio Serassi residente a

4 L'inventario *post mortem* di Daniele Farsetti, redatto il 2 maggio 1787 (conservato all'Archivio di Stato di Venezia, Giudici di Petizion, Inventari, b. 482/147, fasc. 10), è stato in parte pubblicato, ma con indicazione errata dell'anno 1778, da Levi (1900, 249-52), il quale però ha interrotto la trascrizione del documento originale facendolo seguire da altre carte estrapolate dall'anonimo catalogo a stampa, generando grande confusione negli studi successivi fino all'intervento chiarificatore di Faedo (1996, in part. 199-200 note 16-17). Il documento di Levi, con il titolo fittizio *Le cose d'arte di Daniele Farsetti*, nel frattempo era stato pubblicato anche in Costamagna, Di Macco 1973, 233-7, e in Nepi Scirè 1998, 84-8. Recentemente, Noè (2008, 268 nota 65) ha fatto chiarezza sul problema, non riuscendo solamente a spiegarsi come Levi avesse riportato sì tutte le statue di gesso ma solo una parte dei modelli in terracotta, cioè quelli passati nel 1805 all'Accademia veneziana. Tuttavia, il confronto con un ulteriore inventario segnalato da Lauber (2009, 206 nota 104) permette di comprendere come Levi abbia composto un *collage*: la prima parte, come già spiegato da Noè, è tratta dall'inventario *post mortem* di Daniele, mentre la seconda (dalle parole «Inventario di statue, busti», fino alla fine) è copiata da un ulteriore documento del 1804 (*Inventario A*, stilato seguendo l'ordinamento del *Museo*, firmato dall'allora presidente dell'Accademia, Vincenzo Guarana, e dal custode della collezione, Pietro Tantin, e custodito all'Archivio di Stato di Venezia, Governo, I Dominazione austriaca, b. 1699, fasc. 72) che riguarda infatti solo le statue, busti, teste, bassorilievi «esistenti nella Galleria Farsetti». A questa lista segue poi l'*Inventario B* con le opere a quella data ormai «non più esistenti nella Galleria Farsetti», tralasciato da Levi.

5 Cf. *Museo della Casa eccellentissima Farsetti*, 5: «concedutomi (già sono molti anni) dalla cortesia della persona, che le ha raccolte». Una redazione anteriore alla stampa sembra essere confermata anche da una lettera del 25 novembre 1778 di Sebastiano Muletti, figura che incontreremo a breve, al collezionista bergamasco Giacomo Carrara, nella quale lo avvisava che, per la scelta e l'acquisto di tre statue antiche cui era interessato, Daniele Farsetti stava «preparando un catalogo ragionato di tutti i gessi e modelli che possiede», pensando di farlo stampare a beneficio dei dilettanti (BCAMBg, MMB 554, nr. 37; citata da Paccanelli 1999, 128 nota 192). Si rimanda allo stesso saggio di Paccanelli 1999 per un generale profilo biografico su Giacomo Carrara.

6 In mancanza di bibliografia, gli estremi cronologici di Muletti si possono ricavare dagli epistolari. Da una lettera di Francesco Carrara al fratello Giacomo sappiamo che assunse la carica di gastaldo dei Corrieri a partire dal dicembre 1768 (anch'egli infatti lo conosceva bene, e di lui si serviva all'occorrenza per mandare a Bergamo carte e stampe: vedi, ad esempio, Schiavini Trezzi 2016, 282, 305, 308); mentre il termine *ante quem* per la morte si ricava da una missiva dell'abate Pier Antonio Serassi all'erudito bergamasco Giuseppe Beltramelli del 26 giugno 1787, nella quale Serassi rimpiangeva la perdita di Muletti e temeva che la raccolta libraria potesse andare dispersa. La collezione fu effettivamente venduta pochi mesi dopo, perché il 10 ottobre Beltramelli scriveva a Serassi che «i poveri libri mulettiani vannosi disperdendo a precipizio» e di essere riuscito ad acquistare solamente «dodici o quattordici libri del quattrocento» (BCAMBg, 66 R 7, fasc. 17, nrr. 7 e 8; le lettere sono in parte trascritte anche da Dillon Wanke 1999, 18). Una «nota cavata da' libri di Sebastiano Muletti» si trova in AACBg, scatola 41, fasc. 138.3.

7 Le lettere di Daniele Farsetti a Sebastiano Muletti sono conservate in BCAMBg, MMB 506 (per un totale di ben 87 esemplari), e altre due nuovamente in BCAMBg, Specola Epistolari 1180, seguite da altrettante, indirizzate sempre a Muletti ma scritte da Tommaso Giuseppe Farsetti, nel medesimo faldone. A oggi, devono essere ancora rintracciate tutte le risposte di Muletti a Daniele.

8 Per una panoramica sul collezionismo librario a Venezia nel Settecento: Raines 2005.

9 BCAMBg, MMB 506, nr. 23, lettera di Daniele Farsetti a Sebastiano Muletti del 12 settembre 1770..

10 Tommaso Giuseppe fece catalogare la propria collezione da Jacopo Morelli e donò i libri di lingua, le commedie e i manoscritti alla Marciana: Sforza 1911. Il completamento della serie della Crusca era al tempo aspirazione comune dei grandi bibliofili: secondo Daniele, alla data 18 settembre 1784, nemmeno Tommaso Giuseppe l'aveva ancora terminata, mancandogli tre esemplari (BCAMBg, Specola Epistolari 1180, senza nr.).

Roma,[11] sia con l'acquisto di interi lotti di collezioni private, come quella di Bartolomeo Vetturi, che avrebbero voluto spartirsi.[12]

Oltre ai libri a stampa, Farsetti si interessava anche ai manoscritti di argomento artistico e già il 29 giugno 1774, due anni prima della pubblicazione del catalogo redatto da Jacopo Morelli, gli erano noti alcuni inediti conservati nella libreria Naniana, come aveva confidato a Muletti:

> Ho avuto questi giorni passati fra le mani un'opera inedita di Benvenuto Cellini, cioè un Discorso Sopra l'Architettura. Quest'opera da chi scrisse il Proemio delle sue Opere della Seconda Edizione compianta viene come smarrita. Ella è tutta via tanto poca cosa che appena mi sono indotto a trascriverla. Averò poi fra poco un lungo Trattato, et anche questo inedito, di un certo Mancini medico Pontificio del secolo passato, che descrive Pittori e pitture del tempo suo.[13]

I riferimenti consistono, naturalmente, nel trattato dell'architettura di Benvenuto Cellini, trascritto poi in appendice a *I codici manoscritti volgari della libreria Naniana*,[14] e alle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, da cui Farsetti non sapeva avessero già attinto alcuni autori della letteratura artistica precedente.[15]

Inoltre Daniele aveva offerto il proprio aiuto a Giacomo Carrara sia per una ristampa dell'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi curata da Carlo Giuseppe Ratti, partecipandovi con notizie veneziane,[16] sia per il progetto, poi naufragato, del VII tomo della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* che Giovanni Giacomo Bottari aveva affidato a Carrara, proponendosi di ricopiare e corredare di annotazioni l'epistolario del principe Ferdinando di Toscana con il pittore Niccolò Cassana, il cui originale, forse, era allora nelle mani del mercante e collezionista tedesco Amedeo Svajer (1727-1791).[17]

Queste tracce epistolografiche confermano l'assidua frequentazione delle fonti artistico-letterarie da parte di Daniele Farsetti, già evidente dalle sue postille ai testi di Anton Maria Zanetti di Alessandro utilizzate più volte da Giannantonio Moschini e possedute, in diverse copie, da Pietro Brandolese, Giovanni de Lazara e Giacomo della Lena.[18] Quest'ultimo, in particolare, aveva ritrovato gli

---

11 Serassi è infatti citato nel carteggio Farsetti-Muletti (cf., ad esempio, BCAMBg, MMB 506, nr. 23); si segnalano, inoltre, frammenti dell'epistolario tra Daniele e Pier Antonio Serassi, soprattutto inerenti a scambi e acquisti di libri, in BCAMBg, 66 R 2, fasc. 12 e 66 R 9, fasc. 2. Su Serassi: Cappelletti 2018; in particolare, per gli interessi artistici: Plebani 2004. Infine, prossimamente sarà pubblicato l'inventario di Serassi dei beni *post mortem*, a cura di chi scrive e del professor Marco Corradini.

12 La collezione Vitturi, morto Bartolomeo nel 1773, era in vendita a Venezia attorno al 1776, anno dell'inventario *post mortem*; Daniele e Tommaso Giuseppe riuscirono ad accaparrarsi alcuni volumi ma il grosso fu acquistato da un altro grande bibliofilo, Maffeo Pinelli, al quale però «dal Pubblico gli furono fermati per prenderne il bisogno per la pubblica libreria» (BCAMBg, MMB 506, nr. 47, lettera di Daniele Farsetti a Sebastiano Muletti del 3 luglio 1776). Le sorti della svendita Vitturi, con alcuni cenni anche alla quadreria alienata in diversi blocchi, si seguono pure in BCAMBg, MMB 506, nrr. 39-41 e 47; su di essa: Zorzi 1987, 345 e Pitacco 2009; sulla collezione Pinelli: Frusi 2009. Per una possibile ricostruzione della libreria di Daniele Farsetti, venduta dal figlio Anton Francesco subito dopo la sua morte (cf. Zorzi 1987, 287-8, 304-5; Raines 2005, 227), si segnala anche il tentativo infruttuoso di Luigi Crespi di vendita della propria collezione, notizia che si ricava da alcune lettere del veneziano conservate alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (Perini Folesani 2019, 84, 214).

13 BCAMBg, MMB 506, nr. 29 [app. 1]. Sulla libreria Naniana: Zorzi 1987, 311-15. I manoscritti di Cellini e Mancini sono descritti in Morelli 1776, 20-2 e 25-30. La «seconda edizione» cui si riferisce Farsetti nella lettera è quella con la prefazione di Rosso Martini (Cellini 1731).

14 Morelli 1776, 155-9. Il trattato verrà edito a metà Ottocento nell'edizione critica completa delle opere di Cellini a cura di Carlo Milanesi: Cellini 1857, 220-8.

15 Salerno 1956-57, XXXI-I. La testimonianza di Daniele in merito alla presenza del manoscritto di Mancini nella biblioteca di casa Nani rafforza l'ipotesi che Marco Boschini abbia potuto averne contezza grazie a Giovanni Nani, il nobile che avrebbe ispirato la figura dell'«Ecelenza» della *Carta del navegar pitoresco* (cf. Pallucchini 1966, XVII e XXXIII).

16 Sia Farsetti che Muletti avevano contribuito al progetto con alcune notizie: «Occluse le trasmetto alcune Vite de' Pittori e ne avrò delle altre. Se mancano nell'Abecedario, le mandi a Genova. Sua Eccellenza Farsetti la riverisce e le farà anch'esso delle notizie» (BCAMBg, MMB 554, nr. 31, lettera del 21 aprile 1770 di Sebastiano Muletti a Giacomo Carrara). Sulle ristampe dell'*Abecedario*: Magrini 1990; 1994.

17 Sul progetto letterario del VII tomo della *Raccolta di lettere pittoriche* curato da Giacomo Carrara è in corso di pubblicazione un intervento di chi scrive, tenutosi in occasione degli atti di convegno *In Corso d'Opera 4. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in storia dell'arte* (Roma, Università di Roma La Sapienza, 24-25 giugno 2021).; si anticipa qui che le notizie del carteggio toscano si trovano nelle missive di Muletti a Carrara (BCAMBg, MMB 554, nrr. 35-36), in quelle di Daniele Farsetti allo stesso (AACBg, scat. 46, fasc. 272) e, naturalmente, nell'epistolario Farsetti-Muletti (BCAMBg, MMB 506, nr. 29). Il carteggio di Cassana rimase inedito fino alla pubblicazione di Fogolari 1937. Lo studioso attribuisce però la copia a Tommaso Giuseppe, nonostante riporti la postilla di Morelli che riconduceva la paternità a Daniele (Fogolari 1937, 145 e 157 nota 3). Come è noto, il tentativo bergamasco naufragò soprattutto a causa dell'inatteso volume pirata di Luigi Crespi (cf. Prosperi Valenti Rodinò 1984, 42-4; Perini Folesani 2019, 66-7 e 199-206). Su Amadeo Svajer, infine: Raines 2005, 227, con bibliografia.

18 Cf. Moschini 1806, 3: 57-8; 1815, 1: XXIII-IV. Le postille al testo di Zanetti del 1771 sono state pubblicate e commentate da Gallo (1939); quelle all'aggiornamento di Boschini (1733) sono invece state rese note, senza trascrizione, da Orso (1984). Nelle postille Daniele cita anche le lettere di Ferdinando di Toscana a Nicolò Cassana e alcune informazioni su compere e vendite di

e-ISSN 2385-2720

esemplari tra i libri di Giovanni Maria Sasso, il quale infatti si era servito a sua volta delle annotazioni farsettiane per il suo progetto illustrato della *Venezia pittrice*, come Marina Magrini ha osservato. La studiosa si è soffermata su una postilla di Farsetti che Sasso aveva riportato nel profilo biografico di Lorenzo Veneziano, dove si affermava l'origine del pittore sulla base di un'iscrizione presente in una tavola da poco acquistata dal collezionista bolognese Filippo di Marcantonio Hercolani.[19] Nell'aggiunta al *Della pittura veneziana* di Zanetti, Daniele aveva riportato la notizia indirettamente, ma Sasso nel manoscritto l'aveva integrata con un brano tratto proprio dalla lettera di Hercolani a Farsetti, dove si trovano tutte le informazioni riassunte poi nella postilla.[20] Oltre alle considerazioni tratte da Magrini in merito all'indagine dei primitivi di Sasso, da questo fitto intreccio di notizie si deduce, intanto, il dato materiale della traccia di una corrispondenza epistolare Farsetti-Hercolani, le cui lettere circolavano tra gli stessi mercanti e conoscitori che possedevano anche gli esemplari farsettiani postillati,[21] e, più approfonditamente, una riflessione sul gusto erudito tipicamente settecentesco per le iscrizioni come strumento di ricostruzione dell'identità e del *corpus* pittorico degli artisti.[22]

La testimonianza nella letteratura artistica e l'attenzione per lo stato conservativo, segnalato puntualmente anche nelle annotazioni a Zanetti, sono due caratteristiche costanti che guidavano Daniele altresì negli acquisti dei quadri.[23] Nella già citata epistola del 29 giugno 1774, Farsetti scriveva a Sebastiano Muletti:

> E giacché siamo sopra a' pittori, io non voglio mancare di dirle che dopo i due pezzi considerabili da me acquistati di Salvator Rosa, storiati in figure più lunghe di un palmo e con paese, ho fatto acquisto pure di due pezzi non meno rari, e quello ch'è più per pochi danari. Uno di questi è di Carletto Caliari e rappresenta in figure meno del naturale Susanna co' vecchi. È quadro così colorito e fresco che pare testé uscito del pennello, e Paolo medesimo non si vergognerebbe di averlo fatto. Carletto anzi lo ha tolto affatto da uno di Paolo, ma questo è in tanto disordine che non si può reputar cosa alcuna. Un Frate lo ha compero così mal concio per undici lire, poi lo ha rivenduto al Tedesco. E volendo questo Tedesco farne un pasticcio, secondo il suo solito, vorrebbe in prestanza il mio di Carletto, per poterne da quello ricavar e ridipignere quelle traccie che in su quello di Paolo in alcuni luoghi vi mancano.
>
> L'altro pezzo è una replica di Giorgione della sua famosa Cingara che si ritrova in Ca Sannuto e che dal Ridolfi nella vita di Giorgione vien ricordata. É una mezza figura dipinta e impastata per modo ch'è maraviglia nel vestito, o sia nel colore del vestito è differente da quella di Ca Sannuto, per altro bellissimo originale quanto l'altra.[24]

quadri a cui hanno attinto gli studi successivi, come per esempio l'acquisto di John Udny della tavola di Tiziano di San Nicoletto della Lattuga (Gallo 1939, 261-2 e 266; sulla figura e sulla collezione di Udny: Artemieva 2009; sulla vicenda della spoliazione di San Nicoletto e del Tiziano: Humfrey, Sherman 2015).

19 Magrini 2002, 128-31.

20 Magrini 2002, 128-30, alla quale si rimanda anche per la bibliografia sull'identificazione della tavola di Lorenzo Veneziano, allora in collezione Hercolani, con il polittico di San Giacomo a Bologna. La postilla di Farsetti a Zanetti si legge in Gallo 1939, 250: «Questo Lorenzo fu pittor Veneziano; e la notizia me ne ha data il gentilissimo non meno che eruditissimo Sig. Marchese Ercolani di Bologna, mio grande amico, il quale possiede una tavola di questo artefice con la Madonna coronata dal suo Figliuolo, e sopra quantità d'angeli che suonano alcuni strumenti. Intorno alla predella vi è la seguente iscrizione MCCCLXIII Die quarto Mensis Maii explicitum fuit hoc opus pictoris manu Laurencii de Veneciis». In realtà qui l'iscrizione della predella è più completa rispetto a quella trascritta nella lettera riportata da Sasso («*Laurentius de Venetiis*»).

21 Le lettere di Farsetti a Hercolani potrebbero trovarsi nell'archivio privato della famiglia bolognese, riordinato e studiato dalla professoressa Barbara Ghelfi, il cui volume su Filippo di Marcantonio Hercolani è in corso di stampa.

22 Sullo studio paleografico delle iscrizioni come metodo settecentesco per attribuzioni e costruzioni di personalità artistiche: Levi 1996, in seguito dibattuto in diversi studi come nel caso della scoperta della firma di Vincenzo Foppa ne *I tre Crocifissi* dell'Accademia Carrara di Bergamo, che Luigi Lanzi si era ascritto ma che era già stata notata da Giacomo Carrara (cf. Bottari 1754-73, 4: 327; Lanzi 1968-74, 2: 291; per due diverse interpretazioni sulla lettura paleografica del dipinto: Gauna 2003, 143; Perini Folesani 2008, 83-5).

23 Si ricorda che Daniele Farsetti era stato egli stesso pittore, formatosi all'Accademia sotto la guida dei maestri Raffaele Bacchi e Giuseppe Angeli (Androsov 2005, 30); pare fosse abile soprattutto nell'utilizzo dei pastelli a cera, strumenti di lavoro che più volte aveva chiesto a Muletti di cercare a Losanna in assortimenti grandi «per figure» e piccoli «per paesi» perché «in bottega da' colori a San Lio quest'anni addietro se ne ritrovava, ma ora più non ne tengono» (BCAMBg, MMB 506, nr. 76, lettera del 16 agosto 1780).

24 BCAMBg, MMB 506, nr. 29 [app. 1]. I dipinti citati trovano riscontro nel *Museo della Casa eccellentissima Farsetti*, descritti con medesima attribuzione e soggetto: i due Salvator Rosa, che raffiguravano rispettivamente «*La morte di Catone*» e «incantesimi, e malìe»; la «*Susanna nel bagno, e i due vecchi, che la sorprendono*, di Carletto Caliari», e la «*Sibilla*, che tiene l'una mano appoggiata su di un Libro, mezza figura di Giorgio Barberelli, detto Giorgione» (*Museo della Casa eccellentissima Farsetti*, s.d., 32-3). Di tutti i pezzi della quadreria descritti del catalogo a stampa sono stati rintracciati, a oggi, solamente due, che erano stati comperati insieme ad altri sette ex-Farsetti dal mercante Gasparo Craglietto confluiti alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di

e-ISSN 2385-2720

L'opera di Carlo Caliari è lodata per il colorito «che pare testé uscito dal pennello» e per il suo stato di conservazione, migliore dell'originale di Paolo Veronese in quel momento posseduto da un «tedesco», forse quel «Giuseppe Heder», citato anche nelle postille a Zanetti, che aveva tolto alcuni quadri dalla Sala del Consiglio dei Dieci nel Palazzo Ducale di Venezia e li aveva ricollocati nell'Antisecreta, barbaramente rinettati e scorticati.[25] La qualità del supporto materico-pittorico e la verginità erano prerogative primarie per gli acquisti del collezionista, che aveva rifiutato un «giovine che netta quadri» proveniente da Bergamo perché «li pochi quadri ch'io compero cerco che sieno buoni assai, niente pasticciati e che bisogno non abbiano di medico».[26] Diversamente, la copia di Giorgione è motivata dalla fama acquisita dell'originale della *Zingara* (o *Sibilla*) grazie alla citazione di Carlo Ridolfi, di cui sono attestate numerose copie tra le quali, probabilmente, quella eseguita da Palma il Vecchio passata a Londra in un'asta Sotheby's nel 1959, una tra le più antiche **[fig. 1]**.[27]

Ancora cinque anni dopo, il 29 dicembre 1779, tornato Muletti stabilmente a Bergamo, Farsetti aggiornava l'amico sui recenti acquisti pittorici:

> De' quadri non vi dico niente. Ho fatto questa state passata l'acquisto per pochi quattrini di due quadri di Rembrandt, che se il Baldinucci gli potesse vedere stordirebbe anch'egli e non direbbe più che questo pittore fu cotanto rinomato più per fortuna che per il suo merito. L'uno di questi rappresenta un ritratto, più che mezza figura, di grandezza naturale. È disegnato da gran valentuomo, dipinto poi con tale forza, altezza di colore, verità e maestria che niente di meglio far può la stessa natura. Il mio bel Tiziano presso a costui più non si riconosce. Oltre a questo è così conservato che sembra uscito l'altro giorno dalle mani di questo maestro. Il secondo è un quadro storiato lungo quattro braccia, ha cinque figure di grandezza naturale e la storia è quando Lucrezia Romana si uccide. La composizione è seria e così naturale che io non so se il Domenichino potesse inventare et esprimere con più verità. Niente vi è di caricato contro il costume di Rembrandt, niente di ridicolo ma il tutto par vero e muove, e la donna specialmente, ch'è per spirare, della quale non si può vedere cosa più vera. Io ci giuocherei che in Italia non vi fosse un pezzo di questo Autore, che lo potesse eguagliare. Alla buona stagione vi è chi lo vuol disegnare et incidere.[28]

Nella presentazione dei due Rembrandt, dettati del resto da un generale fattore di gusto e di collezionismo nella Venezia di metà Settecento,[29] si unificano le due chiavi interpretative qui proposte: l'eccellente stato conservativo, «che sembra uscito l'altro giorno dalle mani di questo maestro», e la rilettura critica della storiografia precedente. Il ritratto, in particolare, è elogiato per la maniera pittorica che, al contrario, era stata disapprovata da Filippo Baldinucci poiché «senza dintorno bensì o circonscrizione di linee interiori né esteriori, tutta fatta di colpi strapazzati o replicati, con gran forza di scuri a suo modo».[30] Della *Lucrezia Romana*, invece, esalta la naturalezza e verità della composizione tali da gareggiare con Domenichino, riferimento da leggersi nell'ottica della biografia di Giovanni Battista Passeri nella versione data alle stampe qualche anno prima (1772), in cui il pittore bolognese era elogiato per sapere «collocare saggiamente a suo luogo le figure in un copioso componimento, e saperlo distribuire regolatamente in un piano».[31] Se Baldinucci non era riuscito a inquadrare la ma-

Milano con diverse attribuzioni: l'*Interno di chiesa* assegnato a Peeter Neefs I e una *Scena d'interno* di Anthoine Palamedesz: proveniente dalla galleria di Bartolomeo Vitturi, era già ritenuta di Pietro Mera. Sulle vicende collezionistiche di questi due quadri: Benussi 2009; Tortolato 2014, 50-3.

25 Gallo 1939, 244-5. Questa informazione è stata utile alla ricostruzione dell'assetto settecentesco dell'Antisecreta: Delorenzi 2014, 33-40, dove viene anche citato il tedesco Heder (Delorenzi 2014, 36).

26 BCAMBg, MMB 506, nr. 36, lettera di Daniele Farsetti a Sebastiano Muletti del 3 novembre 1775.

27 Ridolfi 1648, 83. Le poche righe del passo epistolare confermano che l'originale nel 1774 si trovava ancora in Ca' Sanudo e potrebbero sbrogliare una vicenda molto confusa relativa alle numerose repliche del soggetto. Farsetti infatti descrive la sua copia come in tutto per tutto uguale al modello tranne che «nel colore del vestito», dettaglio che potrebbe permettere l'identificazione dell'esemplare che già Rosella Lauber ha ipotizzato essere quello confluito allo Szépmüvészeti Múzeum di Budapest con il lascito del patriarca Giovanni Ladislao Pyrker (Lauber 2009, 206 nota 104).

28 BCAMBg, MMB 506, nr. 71 [app. 2]. Anche il ritratto di Tiziano, come i due Rembrandt («Ritratto, più di mezza figura» e «Lucrezia morente, quadro con sei figure intere di grandezza naturale»), trovano riscontro nel *Museo della Casa eccellentissima Farsetti*, s.d., 33 e 35.

29 L'apprezzamento per il pittore si manifesta, com'è noto, soprattutto con le serie di disegni, stampe e acqueforti delle raccolte Sagredo, Zanetti e Smith, ma anche con il collezionismo di dipinti di cui si hanno tracce in laguna già a partire dagli anni trenta del Settecento. Sulla fortuna grafica e collezionistica di Rembrandt a Venezia nel XVIII secolo: Kowalczyk 2002.

30 Baldinucci 1974-75, 5: 306.

31 Passeri 1772, 3.

e-ISSN 2385-2720

Figura 1 Iacopo Negretti (Palma il Vecchio), *Sibilla*. Prima metà del XVI secolo. Dipinto su tela, 91 × 74 cm. Ubicazione sconosciuta (già Londra, Asta Sotheby's, 18 novembre 1959, nr. 137). Foto A.C. Cooper, 1959, gelatina ai sali d'argento/carta baritata. Bologna, Fototeca Fondazione Zeri, inv. 135900. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Tiziano Vecellio, *Salomè con la testa di san Giovanni Battista*. 1513-17 ca. Dipinto su tela, 90 × 72 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj. Foto Anonimo, XIX/XX sec., albumina/carta. Bologna, Fototeca Fondazione Federico Zeri, inv. 96067. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti

e-ISSN 2385-2720

niera pittorica di Rembrandt, definendola spesso «stravagante» e «bizzarrissima», Farsetti ne sottolineava per ben tre volte il concetto di «verità», in una lucida e personale motivazione di gusto non comune a tutti gli intendenti d'arte a quest'altezza cronologica.[32]

Sull'originalità dei due Rembrandt la critica ha avanzato condivisibili dubbi,[33] ma il ritratto, in particolare, doveva essere un dipinto di notevole qualità perché nell'allestimento figurava sotto la *Salomè* di Tiziano, forse il pezzo più prestigioso della raccolta, del quale ugualmente sono attestate numerose copie e il cui originale era stato individuato nell'esemplare della Galleria Doria Pamphilj, recentemente però identificato come una *Giuditta* **[fig. 2]**.[34] Non è un caso quindi che la coppia di quadri sia spesso citata negli appunti di viaggio degli stranieri e sia stata oggetto del desiderio di molti mercanti, soprattutto inglesi.[35] La loro fama perdurò alla dispersione della quadreria, quando all'inizio dell'Ottocento Della Lena, testimoniandoli ormai passati a San Pietroburgo e Londra, ricordava, enfatizzando un passato seppur vicino ormai perduto, che da soli sarebbero bastati «per abbellire la Regia di qualunque Sovrano».[36]

Appendice documentaria

Lettere di Daniele Farsetti a Sebastiano Muletti

Nella trascrizione dei documenti sono stati adottati i seguenti criteri: sono state sciolte le abbreviazioni dei nomi di persona e dei titoli nobiliari; sono state riprodotte inalterate le lettere maiuscole e minuscole, nonché i refusi e le peculiarità ortografiche del testo originale; la punteggiatura è stata, laddove necessario, normalizzata all'uso moderno per agevolare la lettura.

1. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, MMB 506, nr. 29.

Stimatissimo Signor Sebastiano

Le rispedisco le consapute Lettere scritte al Cassana, le quali ho nuovamente trascritte già che non l'ho potuto ottenere da quella persona che me le ha tenute parecchi. Ella mi farà il piacere di consegnarle al Signor Conte Giacomo Carrara a mio nome e di riverirlo distintamente, sì come la Dama sua Consorte anche per parte di mia moglie. E perché so che a queste lettere egli stava facendo alcune note, sì com'egli me ne ha scritto, così gli dica che io lo prego a volermele communicare, quando ciò non gli sia discaro.

Ho avuto questi giorni passati fra le mani un'opera inedita di Benvenuto Cellini, cioè un Discorso Sopra l'Architettura. Quest'opera da chi scrisse il Proemio delle sue Opere della Seconda Edizione com-

32 Baldinucci 1974-75, 5: 305-8.

33 Tortolato 2014, 49-50.

34 Sulle numerose copie tizianesche della Salomè e per la differente identificazione iconografica: Oakes 2011, con riferimento a Wethey 1969, 157-60. Inoltre, le fonti testimoniano l'attività di pittore dilettante di Daniele Farsetti e la sua partecipazione alle esposizioni alla Scuola Grande di San Rocco, dove aveva presentato anche una copia dell'*Erodiade*, «bellissima pittura di Tiziano posseduta da lui stesso; una delle più belle gioie della sua Galleria» (*Componimenti nella morte di Daniele Farsetti* 1787, 16). La notizia che la *Salomè* era collocata «sopra il bel ritratto di Rembrandt» si ricava dal carteggio tra Giovanni Maria Sasso e Abraham Hume, dove i due dipinti sono citati più volte tra il 1790 e il 1801 perché l'inglese Charles Long (documentato a Venezia nel 1788) avrebbe voluto acquistare il Tiziano, mentre Hume la mezza figura di Rembrandt (cf. Borean 2004, 157-8, 160-1, 245, 283, 287). Da questi cenni, inoltre, si comprende come, dopo la decisione di Antonfrancesco di vendere la raccolta, gli Inquisitori di Stato ne proibirono l'alienazione e chiusero i quadri in grandi bauli fino al 1801. La dispersione iniziò nei primi anni dell'Ottocento e i dipinti presero almeno tre strade, venendo acquistati da Bernardino Corniani degli Algarotti, dal collezionista Gasparo Craglietto e dal conte Giovanni Pietro Combi. A quest'ultimo però, già nel 1804, fu pignorata la raccolta che, venduta, si disperse ulteriormente (Tortolato 2014, 44-6, 50-3; e, ancora, Lauber 2009, 206 nota 104).

35 Cf., ad esempio, la testimonianza di Smith 1807, 2: 430-2 (segnalata da Tortolato 2014, 49): «In another part of this house is a small, but very choice, assemblage of pictures, of which the servant gave us a printed catalogue. Among other things two inimitable pieces by Rembrandt, for which lord Cowper is said to have offered a large sum; one of them Lucrece and Tarquin, singular for the dresses of the figures, which are more like those of modern Greece than of ancient Rome: the other is a portrait of an elderly man in a ruff and black gown, as good as I ever saw. [...] Also the Daughter of Herod, by Titian, admirable». Cf. Hoare 1815, 356: «The Casa Farsetti contains many paintings by the Flemish artist; an Herodius, by Titian; and an half-length portrait, by Rembrandt, in high preservation».

36 Haskell 1967, 176.

pianta viene come smarrita. Ella è tutta via tanto poca cosa che appena mi sono indotto a trascriverla. Averò poi fra poco un lungo Trattato, et anche questo inedito, di un certo Mancini medico Pontificio del secolo passato, che descrive Pittori e pitture del tempo suo.

E giacché siamo sopra a' pittori, io non voglio mancare di dirle che dopo i due pezzi considerabili da me acquistati di Salvator Rosa, storiati in figure più lunghe di un palmo e con paese, ho fatto acquisto pure di due pezzi non meno rari, e quello ch'è più per pochi danari. Uno di questi è di Carletto Caliari e rappresenta in figure meno del naturale Susanna co' vecchi. È quadro così colorito e fresco che pare testé uscito del pennello, e Paolo medesimo non si vergognerebbe di averlo fatto. Carletto anzi lo ha tolto affatto da uno di Paolo, ma questo è in tanto disordine che non si può reputar cosa alcuna. Un Frate lo ha compero così mal concio per undici lire, poi lo ha rivenduto al Tedesco. E volendo questo Tedesco farne un pasticcio, secondo il suo solito, vorrebbe in prestanza il mio di Carletto, per poterne da quello ricavar e ridipignere quelle traccie che in su quello di Paolo in alcuni luoghi vi mancano.

L'altro pezzo è una replica di Giorgione della sua famosa Cingara che si ritrova in Ca Sannuto e che dal Ridolfi nella vita di Giorgione vien ricordata. É una mezza figura dipinta e impastata per modo ch'è maraviglia nel vestito, o sia nel colore del vestito è differente da quella di Ca Sannuto, per altro bellissimo originale quanto l'altra.

Ho sentito dire con sommo mio dispiacere che il Conte Ignazio abbia avuto un tocco di apoplessia. Mi scriva s'egli è vero e come sta.

M'impone la Consorte di riverirla, e pieno di dovere mi dico senza fine

Di Vostra Signoria Illustrissima

Venezia 29 giugno 1774

Divotissimo Obbligatissimo Servitore et Amico

Daniele Farsetti

2. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, MMB 506, nr. 71.

Carissimo Signor Sebastiano

Ho ricercato a molti parecchie volte di Voi, se ve la passate bene e se pensate di ritornar a Venezia, come portandovi a Bergamo fatto mi avete sperare. Mi fu risposto che state bene e che del ritornar a Venezia non se ne fa da Voi più parola. Che stiate bene l'ho caro assai, ma spiacemi che tolto m'abbiate il piacere di vedervi. Ho de' libri che se gli vedeste vi piacerebbero, e uno tra gl'altri che forse farebbe per voi. De' quadri non vi dico niente. Ho fatto questa state passata l'acquisto per pochi quattrini di due quadri di Rembrandt, che se il Baldinucci gli potesse vedere stordirebbe anch'egli e non direbbe più che questo pittore fu cotanto rinomato più per fortuna che per il suo merito. L'uno di questi rappresenta un ritratto, più che mezza figura, di grandezza naturale. È disegnato da gran valentuomo, dipinto poi con tale forza, altezza di colore, verità e maestria che niente di meglio far può la stessa natura. Il mio bel Tiziano presso a costui più non si riconosce. Oltre a questo è così conservato che sembra uscito l'altro giorno dalle mani di questo maestro. Il secondo è un quadro storiato lungo quattro braccia, ha cinque figure di grandezza naturale e la storia è quando Lucrezia Romana si uccide. La composizione è seria e così naturale che io non so se il Domenichino potesse inventare et esprimere con più verità. Niente vi è di caricato contro il costume di Rembrandt, niente di ridicolo ma il tutto par vero e muove, e la donna specialmente, ch'è per spirare, della quale non si può vedere cosa più vera. Io ci giocherei che in Italia non vi fosse un pezzo di questo Autore, che lo potesse eguagliare. Alla buona stagione vi è chi lo vuol disegnare et incidere.

Esciamo di queste cose: vi priego di far tenere la qui inclusa al Signor Francesco Milesi, s'è in Bergamo sì come fatto mi viene supporre; e se non vi è, di fargliela capitare dov'egli si trova. Io ve la raccomando e vi priego di scusare l'incommodo, e sono senza più anche per parte della Consorte

Venezia 29 dicembre 1779

Di Voi

Affezionatissimo Amico

Daniele Farsetti

e-ISSN 2385-2720

Abbreviazioni

AACBg = Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo
BCAMBg = Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo

Bibliografia

Androsov, S.O. (a cura di) (1991). *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991-8 marzo 1992; Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 20 marzo-30 settembre 1992). Venezia.

Androsov, S.O. (a cura di) (2005). *"Con gli occhi di Canova". La Collezione Farsetti del Museo Ermitage = Catalogo della mostra* (Massa, Palazzo Ducale, 1 maggio-21 agosto 2005). Pontedera.

Androsov, S.O. (2009). s.v. «Farsetti, Filippo». Borean, Mason 2009, 266-7.

Artemieva, I. (2009). «Alla nascita della pinacoteca dell'Ermitage: l'acquisto della collezione del console Udney». Borean, Mason 2009, 121-39.

Baldinucci, F. [1845-47] (1974-75). *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. Nuove annotazioni e supplementi di F. Ranalli; rist. anast. con appendice a cura di P. Barocchi. 5 voll. Firenze.

Benussi, P. (2009). s.v. «Craglietto, Gasparo». Borean, Mason 2009, 264-5.

Borean, L. (a cura di) (2004). *Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*. Verona. Lettere artistiche del Settecento veneziano 2.

Borean, L.; Mason, S. (a cura di) (2009). *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*. Venezia.

Bottari, G.G. (1754-73). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. 7 voll. Roma.

Cappelletti, C. (2018). s.v. «Serassi, Pierantonio». *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 92. Roma, 57-60.

Cellini, B. (1731). *Due trattati di Benvenuto Cellini scultore fiorentino, uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*. Prefazione di R. Martini. Firenze.

Cellini, B. (1857). *I trattati dell'oreficeria e della scultura novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano*. A cura di C. Milanesi. Firenze.

Costamagna, A.; Di Macco, M. (1973). «Documenti canoviani». Argan, G.C.; Debenedetti, E. (a cura di), *Studi canoviani*. Roma, 217-37. Quaderni sul Neoclassico 1/2.

Componimenti nella morte di Daniele Farsetti (1787). Venezia.

Delorenzi, P. (2014). «Devozione, poteri e segreti a Palazzo Ducale. La Chiesetta del Collegio tra storia e arte». Tonini, C.; Crisafulli, C. (a cura di), *La chiesetta del Doge a Palazzo Ducale di Venezia*. Crocetta del Montello, 21-53.

Dillon Wanke, M. (1999). «Bergamo nell'età dei Lumi». Paccanelli, R.; Recanati M.G.; Rossi, F. (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*. Bergamo, 11-24.

Faedo, L. (1996). «La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti». *Rivista di archeologia. Supplementi*, 17, 194-203.

Fogolari, G. (1937). «Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)». *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte*, 1/2, 145-86.

Frusi, L. (2009). s.v. «Pinelli, Maffeo». Borean, Mason 2009, 289.

Gallo, R. (1939). *Le aggiunte di Daniele Farsetti al libro "Della Pittura Veneziana", di Antonmaria Zanetti*. Venezia.

Gauna, C. (2003). *La storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*. Torino.

Haskell, F. (1967). «Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century». Courtald, J. (ed.), *Studies in Renaissance & Baroque Art*. London, 173-8.

Hoare, R.C. (1815). *Recollections Abroad, During the Years 1785, 1786, 1787*. Bath.

Humfrey, P.; Sherman, A. (2015). «The Lost Church of San Niccolò ai Frari (San Nicoletto) in Venice and its Painted Decoration». *Artibus et Historiae*, 36, 247-81.

Kowalczyk, A.B. (2002). «Rembrandt e Venezia nel Settecento. Collezionisti-pittori-incisori». Hinterding, E. (a cura di), *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002-6 gennaio 2003). Ginevra, 335-71.

Lanzi, L. (1968-74). *Storia pittorica della Italia*. Ed. critica a cura di M. Capucci. 3 voll. Firenze.

Lauber, R. (2009). «Una lucente linea d'ombra. Note per Giorgione nel collezionismo veneziano». Dal Pozzolo, E.M.; Puppi, L. (a cura di), *Giorgione = Catalogo della mostra* (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010). Milano, 189-206.

Levi, C.A. (1900). *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni. Documenti*, vol. 2. Venezia.

Levi, D. (1996). «Appunti su Luigi Lanzi e alcuni suoi corrispondenti veneti e friulani». Caglioti, F.; Fileti Mazza, M.; Parrini U. (a cura di), *Ad Alessandro Conti*. Pisa, 247-67. Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte 6.

Magrini, M. (1990). «Note ad un esemplare dell'*Abecedario pittorico* di P.A. Orlandi conservato alla Biblioteca Marciana». *Ateneo Veneto*, 28, 229-44.

Magrini, M. (1994). «Giunte all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal conte Giacomo Carrara». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 19, 275-318.

Magrini, M. (2002). «Gian Maria Sasso e Lorenzo Veneziano». Concina, E.; Trovabene, G.; Agazzi, M. (a cura di), *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*. Padova, 123-31.

Morelli, J. (1776). *I codici manoscritti volgari della libreria Naniana*. Venezia.

Moschini, G. (1806). *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*. 4 voll. Venezia.

Moschini, G. (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*. 2 voll. Venezia.

Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia (s.d.). s.l.

Nepi Scirè, G. (1998). «Filippo Farsetti e la sua collezione». Bassi, E. (a cura di), *Studi in onore di Elena Bassi*. Venezia, 73-94.

Noè, E. (2008). «La statuaria Farsetti: opere superstiti». *Arte veneta*, 65, 224-69.

Oakes, S. (2011). «Titian's "Salomè" and its Copies: Some Errata and Addenda to Wethey». *Studi tizianeschi*, 6/7, 88-96.

Orso, M. (1984). «Un manoscritto del Museo Correr: le postille alla descrizione delle pubbliche pitture. G.M. Sasso o D. Farsetti?». *Bollettino. Musei Civici Veneziani di Arte e Storia*, 28, 58-9.

Paccanelli, R. (1999). «Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato». Paccanelli, R.; Recanati M.G.; Rossi, F. (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*. Bergamo, 95-162.

Pallucchini, A. (1966). «Introduzione». Boschini, M., *La carta del navegar pitoresco*. Ed. critica a cura di A. Pallucchini. Venezia, IX-LXXXI.

Passeri, G.B. (1772). *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Ed. postuma a cura di G.L. Bianconi. Roma.

Perini Folesani, G. (2008). «Luigi Lanzi a Bologna». Caracciolo, D.; Conte, F.; Monaco, A.M. (a cura di), *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*. Lecce, 71-94.

Perini Folesani, G. (2019). *Luigi Crespi: storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*. Firenze.

Pitacco, F. (2009). s.v. «Bartolomeo, Vitturi». Borean, Mason 2009, 312-14.

Plebani, P. (2004). «Un'opera "fuori contesto": il "Ritratto di Pier Antonio Serassi" della Civica Biblioteca di Bergamo». *Bergomum*, 98, 105-16.

Preto, P. (1995). s.v. «Farsetti, Daniele Filippo». *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 45. Roma, 181-2.

Prosperi Valenti Rodinò, S. (1984). «Le lettere di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana». *Paragone*, 407, 22-50.

Raines, D. (2005). «Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII». Aikema, B.; Lauber, R.; Seidel, M. (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venezia, 219-36.

Ridolfi, C. (1648). *Le Maraviglie dell'arte*. Venezia.

Salerno, L. (1956-57). «Vita e opere di Giulio Mancini». Mancini, G., *Considerazioni sulla pittura*, vol. 2. 2 voll. Ed. critica a cura di L. Salerno. Roma, VII-XXXVI.

Schiavini Trezzi, J. (2016). *"E sono di vero cuore vostr'affezionatissimo fratello". Lettere di Francesco Carrara al conte Giacomo Carrara (1737-1791)*. Bergamo.

Sforza, G. (1911). «Il testamento di un Bibliofilo e la famiglia Farsetti di Venezia». *Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 61, 153-95.

Smith, E.J. (1807). *A Sketch of a Tour on the Continent*. 3 vols. London.

Tortolato, I. (2014). *Il Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia. La collezione dei dipinti* [tesi di laurea]. Venezia.

Vedovato, L. (1994). *Villa Farsetti nella storia*, vol. 1. 2 voll. Venezia.

Wethey, H.E. (1969). *The Paintings of Titian*. Vol. 1, *The Religious Paintings*. London.

Zorzi, M. (1987). *La Libreria di San Marco. Libri, lettori e società nella Venezia dei dogi*. Milano.

e-ISSN 2385-2720